

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

النزعة الدراميّة في الشعر الأردني المعاصر من العام (1967 - 2000)م

إعْداد الطّالبة

دنيا عارف خليف المرايات

إشراف

الدكتور طارق المجالي

رِســـالةٌ مُقَدَّمـــةٌ إلى عَمَـــادة الدِّراساتِ العُليــــــا

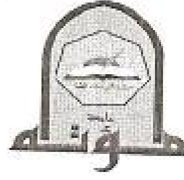
استِكْمالاً لِمُتطلَّبات الحَصُولِ على درَجَـــةِ الماجِسْتير

في اللُّغَةِ العربية وآدابها قِسْمُ اللُّغَةِ العَربيَّـــةِ وآدَابها

جامعة مؤْتَة، 2012م

الآراءُ الوارِدَة في الرِّسالةِ الجامعيَّةِ لا تُعَبِّرُ
بِالضَّرُورَةِ عن وِجْهَةِ نَظَرِ جامِعَةِ مُؤْتَة

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY

Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة دنيا عارف المرايات الموسومة بـــ:

النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر من العام (1967-2000)

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. طارق عبدالقادر المجالي		2012/05/16	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2012/05/16	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		2012/05/16	عضواً
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2012/05/16	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. عبدالفتاح خليفات



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك الأردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة لالكترونية

الإهداء

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار.. إلى من أحمل اسمه بكل افتخار.. أرجو من الله أن يمد في عمرك، لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار.. وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد.. "والدي العزيز".

إلى معنى الحنان والتفاني.. إلى بسمة الحياة وسر الوجود.. إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي.. "أمي الحبيبة".

إلى من عجزت الكلمات عن وصفه.. إلى من لا تكفيه العبارات والجمل.. إلى من تحمّل وصبر.. إلى من كان رفيق دربي في هذا العمل.. إلى من كان سبب نجاحي.. أهديك هذا العمل وأنا كلي فخر بك.. "زوجي الغالي".

إلى من أتعبني في بكائه.. إلى من كان له لمسات سحرية على أوراقي.. إلى نبض قلبي ونور عيني.. "ابني محمد".

إلى الأهل وكل من ساعدني.. وأعانني على إكمال هذه الدراسة.. أهديه هذا العمل المتواضع.

دنيا عارف المرايات

الشكر والتقدير

الشكر أولا وأخيرا، ومن قبل ومن بعد، لله الواحد الأحد، الفرد الصمد، الذي لولا منّه وكرمه علي ما بلغت هذا المبلغ من العلم، ولولا رحمته تعالى لكنت نسيا منسيا، ولولا فضله لما أتممت هذه الدراسة المتواضعة.

ثم جزيل الشكر لأستاذي الجليل الدكتور: "طارق المجالي"، صاحب العلم الوفير، لما قدمه لي من وقته، وأرشدني إلى كل ما فيه الفائدة، كما أشكره على صبره في متابعتي، فجزاه الله عني كل خير.

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء هيئة المناقشة الكرام، لتشريفهم إياي بمناقشة هذه الرسالة، وسيكون لآرائهم وملاحظاتهم كل الاحترام والتقدير، التي أرجو أن يكتب الله لها الخير والبركة على أيديهم.

دنيا عارف المرايات

فهرس المحتويات

الملخص

النزعة الدراميّة في الشعر الأردني المعاصر

(1967-2000)م

دنيا عارف المرايات

جامعة مؤتة، 2012م

تبحث هذه الدراسة، في النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر، وقد تحددت الفترة الزمنية خلال الأعوام (1967-2000)م، وكانت المنهجية المتبعة في هذه الدراسة المنهج التحليلي، ويقوم على استقراء النصوص الشعرية وتفسيرها وتحليلها، وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، أما التمهيد فيتحدث عن مفهوم الدراما اصطلاحاً.

وتناول الفصل الأول، النزعة الدرامية في الإطار التاريخي، والتعرّف إلى الدراما قديما وحديثا، ومعرفة الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي، وبدايات النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر.

أما الفصل الثاني، فقد تناول تطبيق المنهج التحليلي، على جميع عناصر البنية الدرامية في الشعر الأردني المعاصر.

والفصل الثالث، كان تطبيقا لنفس المنهجية، على بعض التكنيكات المسرحية في الشعر الأردني المعاصر.

والفصل الرابع والأخير، تحدّث عن تأثير الدراما في الشعر الأردني المعاصر من خلال القناع الدرامي.

Abstract

The Dramatic Trend in the Jordanian Contemporary Poetry (1967-2000)

Donia Aref Al Mrayat

Mu'tah University, 2012

This study investigates the dramatic trend in the Jordanian contemporary poetry in the period of 1967-2000. The analytic approach is used here as research methodology to explore, interpret, and analyze the poetic corpus. This study is comprised of an introduction, four chapters, and a conclusion. The introduction addresses the technical term of drama.

The first chapter presents the dramatic trend from a historical perspective as well as it explores drama now and in the past. Also, chapter one compares the poetic drama and the dramatic poetry. In addition, this chapter sheds light upon the onset of the dramatic trend in the Jordanian contemporary poetry.

The second chapter includes the application of the analytic method on all the elements of the dramatic structure in the Jordanian contemporary poetry.

The third chapter is also an application of the same method on some dramatic techniques in the Jordanian contemporary poetry.

The fourth chapter, which is the last one, discusses the impact of drama on the Jordanian contemporary poetry through the dramatic mask.

المقدمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات من الأعمال، والصلاة والسلام على سيد الناس أجمعين، أشرف المرسلين، وأكمل أهل الكمال، صاحب الذكرى العطرة، محمد ابن عبد الله – عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، وبعد:

فهذه هي دراسة: النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر من العام (1967-2000)م، وأسأل الله تعالى أن يكتب فيها النفع والفائدة وأن يتقبله مني بقبول حسن، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

ولقد هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على النزعة الدرامية في الشعر الأردني المعاصر، من حيث جماليات الصورة، وتتابع الحدث، وبيان تأثير الدراما في الشعر الأردني المعاصر، مع الإشارة إلى الوسائل والعناصر التي ارتكز عليها الشعراء الأردنيون في شعرهم، وتلك هي النواحي التي تمكنني من إدخال الشعر الأردني المعاصر في إطار الحداثة الشعرية، ممثلة – بشكل عام – بأنّ (الدراما) واحدة من الميادين التي وجد الشعر فيها ضالّته في البحث عن التعبير الشامل عن الرؤى والتجارب.

وقمت بتقسيم هذه الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة:

أما التمهيد، فتناولت فيه مفهوم الدراما اصطلاحا.

وفي الفصل الأول من هذه الدراسة، تناولت فيه النزعة الدرامية في الإطار التاريخي، حيث تحدثت عن البدايات الأولى للدراما، في تسلسل زمني، وصولا إلى الدراما العربية، ومن ثم الدراما الأردنية، وتحدثت عن مفهوم الدراما قديما وحديثا، مع بيان الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي، وصولا إلى بدايات الدراما في الشعر الأردني المعاصر.

وأما الفصل الثاني، فلقد كان الحديث فيه عن عناصر البنية الدرامية في الشعر الأردني المعاصر مع التطبيق على نماذج منه، متمثلة في خمسة محاور وهي: دراما الصورة، ودراما الحوار، ودراما الحدث "الصراع"، ودراما الموضوع "الرؤية"، ومن ثم دراما القصيدة.

وفي الفصل الثالث، كان الحديث فيه عن التشكيل الدرامي في الشعر الأردني المعاصر، وكان في تطبيق بعض التكنيكات المسرحية في الشعر الأردني من العام(1967-2000)م، وتمثل في ثلاثة محاور، هي: تعدد الأصوات، والبناء المشهدي، وتكنيك الجوقة أو الكورس، وقد تم اختيار نماذج من الشعر الأردني المعاصر للتطبيق عليها.

أمّا الفصل الرابع والأخير، فكان حول تأثير الدراما في الشعر الأردني المعاصر لنفس الفترة المحددة في العنوان، وذلك لبيان الشخصية القناع فيها، ومن ثم تحدثت عن الدراما عند الشاعر، أي كيفية الأداء الدرامي عند الشاعر الأردني المعاصر، وتحدثت أيضا عن الدراما عند المتلقي، وهذه مسألة تعود إلى نظريات التلقي والتأويل في الشعر.

ثم أتبعت ذلك كُلَّه بخاتمة تضمنت عددا من النتائج، التي توصلت إليها من خلال دراستي هذه.

وتعتمد هذه الدراسة المنهج التحليلي في البحث الأدبي، ويقوم على استقراء النصوص وتفسيرها وتحليلها.

وفي نهاية هذه المقدمة أسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتي، فما كان من صواب فمنه سبحانه وحده، وما كان من خطأ في دراستي هذه فمن أنفسنا والشيطان، وكل امرئ يُؤخذ منه ويُترك، إلا المعصوم – عليه الصلاة والسلام، والحمد لله رب العالمين.

تمهيد

تناولت في هذا التمهيد مفهوم الدراما اصطلاحاً، لعدم الخلط بين الدراما والمفاهيم الأخرى المرتبطة بها.

فكلمة (الدراما) انتقلت إلى اللغة العربية لفظا، لا معنى، ومعناها اليوناني هو (الفعل) إلا أن استعمالها عنوانا لنوع معين من الفن، جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل، وهي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنهما في تصوير الصراع وتفسير الحدث وتكثيف العقدة.[1]

وكانت الدراما كلمة تطلق "على كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون"[2]، ودلَّت أيضا في نصٍّ آخر على "أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلا لهذا الصراع، عن طريق افتراض وجود شخصيات".[3]

فالدراما "فن مسرحي قد يأخذ شكل الشعر بوزنه وقافيته، أو قد يتحرر من هذين القيدين حين يأخذ شكل النثر والنثر المرسل".[4]

وقد عرفت الدراما بأنها "مجموعة من المسرحيات، تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، وهي شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، ويمكن عمليا تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خالٍ من الحوار، والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار

---

1 . داوسن (س.و)، 1980، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صـــادق الخليلـــي، منـــشورات عويدات، بيروت، ص:7، مقدمة الكتاب.

2 . المصدر نفسه، ص:7.

3 . إسماعيل، عز الدين، 1981، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـــة"، دار العودة، بيروت، ط:3، ص:279.

4 . ترحيني، فايز، 1988، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بغداد، ص:67.

الأشخاص الذين تخيّلهم الكاتب، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الـــدرامـــي حبكـــة لـــها شكـــل وهـــدف، وتلتـــــزم بالخـــلفيـــة الـــتراثيـــة والـــزمـــان والمكان".[1] والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص، بل يتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص في حدود العالم الدرامي الذي يتخيله الكاتب، كما أن العلاقة الدراميّة صراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم.[2]

وتعني أيضا "المسرحية الجادة، التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية".[3] ومن أهم النصوص النقدية التي وضحت فيها أصول هذا الجنس المسرحي مقدمة (فيكتور هوجو) لمسرحيته المسمّاة (كرومويل)[4] 1827 ميلاديا.[5]

وجاء مفهوم الدراما على أنها: "حكاية لجانب من الحياة الإنسانية، يعرضها ممثلون يقلّدون الأشخاص الأصليين في لباسهم، وأقوالهم، وأفعالهم، ورواية تعّد للتمثيل على المسرح".[6]

---

1 . وهبة، مجدي، وكامل المهندس، 1984، معجم المصطلحات العربية فـــي اللغـــة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، ص:167.

2 . المصدر نفسه، ص:167.

3 . المصدر نفسه، ص:167.

4 . "مسرحية تتكون من خمسة فصول، تستغرق الفترة المشرقة من حياة الثـــوري الإنجليـــزي "أولفييه كرومويل"، ولها مقدمة نقدية مطولة".

5 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:67.

6 . أنيس، إبراهيم، وآخرون، 1985، المعجم الوسيط، ج:1، ص:282.

الفصل الأول

النزعة الدراميّة في الإطار التاريخي

يلحظ المتتبع للفكر الدرامي في الأدب الغربي، أن الدراما مرت منذ نشأتها بمراحل ثلاث هي: الدراما الكلاسيكية أي الإغريقية القديمة، والدراما الكلاسيكية الحديثة وتتضمن دراما العصور الوسطى وعصر النهضة، والدراما الحديثة.

1.1 الإطار التاريخي للدراما:

إذا كان الإغريق القدامى هم الذين اخترعوا الرياضة والعلم والفلسفة اختراعا، وكانوا أول من كتب التاريخ متميزا عن مجرد سرد الأخبار، وأول من أرسلوا الفكر حرا في طبيعة العالم ونهاية الحياة، دون أن يخضعوا في ذلك إلى عقيدة دينية، أو تدفعهم ضرورة عملية فقد كانوا أيضا أصحاب الفضل على الفن والأدب.[1]

لذلك شهد الإغريق القدماء البداية الحقيقية للمسرح، وبخاصة في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة.

ولقد كان المسرح في اليونان القديمة مرتبطا أشد الارتباط بالعبادات الدينية، متداخلا أشد التداخل مع الشاعر والعبادات الدينية المختلفة، وانطلاقا من ذلك يصبح من اليسير علينا أن نتصور كيف نشأت الدراما الإغريقية، من أغاني (الديثورامبوس) التي كان ينشدها الشعراء في أعياد (ديونيزوس) رب الخصب والنماء وإله الخمر.[2]

---

1. العشري، جلال، 1991، المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:15.

2 . سرحان، سمير، 2000، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب، القاهرة، ص:15.

أما الديثورامبوس فهو أول نوع من أنواع الشعر الإلقائي الذي كان ينظمه الشعراء، وينشدونه في أعياد ديونيزوس، والأغلب أنّه كان ينشد ارتجالا في بادئ الأمر، فكانت الكلمات والموسيقى جميعا من وحي النشوة التي يبتعثها الاحتفال.[1]

وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف، وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنون للإله ديونيزوس بوصفه إله الخمر، ويقدمون له القرابين ويعاهدونه على الولاء والحب، وتتحول نشوتهم إلى ما يشبه النشوة الإلهية، كأنما حلت فيهم روح الإله ديونيزوس، وعندئذ يرتجل أقربهم إلى روح الإله الأغاني والأناشيد أو يقود فرقة من الراقصين، وربما شهدت هذه الفترة السحيقة من حياة اليونانيين القدماء مولد بذور الفن المسرحي، إذ إنّ هذا المنشد أو المغني في احتفالات الإله ديونيزوس لا بد منّ أنّه كان يؤدي إنشاده وتضرعاته إلى الإله في حركات تمثيلية معينة،[2] فيتحدث الشاعر عن ميلاده، ويتعرض لتفاصيل حياته، فالأغلب أنّه كان شعرا قصصيا سرديا في صورته، إلى أن تطور بعد ذلك بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، فاقتصر على شاعر واحد، ومن ورائه مجموعة من المنشدين، تردد بعض الأبيات التي تمتلئ بالحزن والأنين، وتكون ما يعرف بالجوقة أو الكورس، وكان أفرادها يرتدون جلود الماعز ليظهروا بمظهر أتباع الإله ديونيزوس.[3]

إلا أنّ الفن المسرحي العظيم الذي أنشأه اليونان بعد ذلك وحدثنا عنه أرسطو في كتابه " فن الشعر" نشأ من المظاهر المتعددة لاحتفالات ديونيزوس، أو بالأحرى من تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة عنها، وقيامه بدور القائد في أثناء الإنشاد أو الغناء،[4] وكما اقتصر إنشاد الشعر على شاعر واحد، كذلك انفصل رئيس

---

1 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:16.

2 . سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص:15.

3 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:16.

4 . سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص:16.

الجوقة (الأكسارك) عن أفراد جماعته، فأدى ذلك إلى إمكان قيام التمثيل الصحيح، أو إلى تحويل السرد القصصي إلى تمثيل مباشر.[1] وهناك عدد كبير من الروايات هي أقرب إلى التَّخمين منها إلى الحقيقة العلمية الملموسة عن الطريقة التي يتمُّ بها هذا الانفصال، وكيف تطور الحدث من الإجابة المرتجلة، والترديد العفوي من جانب المجموعة أمام القائد إلى الحادثة، ثم إلى الحكاية التي تنطوي على تسلسل معين يعبر عنه بوساطة الحوار، ويحدثنا أرسطو عن نشأة المسرحية اليونانية فيقول: "لقد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة ومن غير خطة مرسومة، أو فكرة مدروسة، الأولى من قادة أغاني الدثرامب، والثانية من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة".[2]

أما عن أول تاريخ مسجل ورد فيه ذكر التمثيل، فذلك ما سجله لنا مسرح ديونيزوس في أثينا، وقد شهد هذا المسرح بداية تطور الفن المسرحي في أواسط القرن السادس قبل الميلاد، حينما كانت أعياد الإله ديونيزوس تقام في الجانب الشمالي من مبنى (الأكربول)، حيث كانت توجد ساحة دائرية للرقص وبعض المقاعد الحجرية، إلا أنّه في أثناء حكم (بينزستراتوس)، بعد منتصف القرن مباشرة، انتقل هذا المسرح البدائي إلى الموقع الذي نرى فيه حاليا أطلال مسرح ديونيزوس المحطم، والذي مضى عليه الآن حوالي خمسة وعشرين قرنا، وقد دكّ اليونانيون القدماء بجوار معبد ديونيزوس ساحة مستديرة للرقص، ثم أقاموا حولها بعض المقاعد الخشبية فوق انحدار التل.[3]

ثم جاء (تسبس)[4] في القرن السادس قبل الميلاد، وجاءت معه النقلة الكبيرة التي أسفرت عن إضافة ممثل آخر غير الأكسارك، كما أسفرت عن انتزاع الأقنعة التي ساعدت الممثل الواحد، على أن يقوم بأدوار عدّة أشخاص خلال

---

1 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:16.

2 . سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص:16.

3 . المصدر نفسه، ص:17

4 . "أبو الدراما اليونانية، وهو أول من أضاف ممثلا إلى الجوقة وقائدها".

التمثيل، لذلك كان من الطبيعي أن تحصل إحدى مآسي تسبس على الجائزة في الموسم المسرحي الأول الذي أقامه بينزستراتوس سنة 534ق.م.[1]

ولقد حذا حذوه من تلاه من المسرحيين، مثل (كويريلوس)، الذي كتب أكثر من مائة مسرحية، ويعزى إليه إدخال التحسين الحقيقي على الأقنعة التي استحدثها تسبس، ومن بعده ظهر (براتناس) الذي تخصص في المسرحيات الهجائية، وهي المسرحيات المؤلفة من القسمين، أحدهما له طابع المأساة، والثاني له طابع المهزلة، ثم كان ظهور (فرينيكوس) الذي استحدث الأقنعة النسويّة، وأحرز شهرة كبيرة في أيامه، لكنه كان أقل حظّا من (اسخيلوس)[2]، إذ لم يبقَ له الآن أثر واحد.[3]

وكانت الأعياد الديونيزية في هذا القرن الخامس قبل الميلاد تشتمل على مهرجانات، وطقوس دينية، وحفلات موسيقية، وتختم بمباراة تستمر ثلاثة أيام يتبارى فيها شعراء المأساة، وكان يخصص لكل شاعر برنامج يستمرّ يوما كاملا من الصباح إلى المساء، يلتزم فيه بتقديم ثلاث تراجيديات كاملة، ومسرحية هجائية صغيرة كقطعة ختامــية.

وكانت الجــائزة التي تقدم للشـــــاعر الفــائز، هـــي عنزة رمز الإله ديونيزوس علاوة على تسجيل اسمه ووضعه في لوحة الشرف، وتسجيل اسم عائلته وبلدته وكل ما يمتُّ إليه بصلة، وفي بداية الأمر كان كل شاعر من شعراء المأساة يؤلف مسرحياته الثلاث من موضوع واحد مترابط، ولعله كان يعالج بطلا أو عائلة واحدة في المسرحيات، ومن هنا نشأت الثلاثيات المسرحية المعروفة، مثل ثلاثيات اسخيلوس ولم تكن هذه المسرحيات تمثل إلا في حفلة واحدة فقط في مدينة أثينا إلا إذا صدر قرار خاص بإعادة تمثيلها بعد وفاة الشاعر، مثلما حدث في بعض مآسي اسخيلوس.[4]

---

1 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:16.

2 . "كاتب مسرحي، ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب اليوناني".

3 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:17.

4 . سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص:20.

وقد كان اليونانيون يعتزون بالإنسان، وكيف يناضل من أجل التحكم في مصير نفسه، وهكذا فإن الإغريق قد رفعوا من شأن الحوار والصراع إلى مستوى الطقوس المسرحية، وذلك في فن الدراما التي تشكل مرآة النفس الإغريقية.[1] وعلى ذلك، فالمسرحية من حيث إنّها تحاكي أو تصور شريحة بعينها من شرائح الحياة، لا تتناول حياة الأشخاص بأكملها، ولا فترات طويلة منها، تتناول أزمة بعينها أو حادثة بالذات، من تلك الأزمات أو الأحداث التي تعرض لحياة الأشخاص في فترة من الفترات، ولذلك ما إن تبدأ المسرحية اليونانيـــة حتى تكون الأزمة قـــد تجـــمعت عناصرهـــا، وتحـــددت جهـــاتها الأصلـــية واتخذت مسارها المحتوم، حتى تبلغ قمتها ثم تأخذ بالانفراج والحل، إلى أن تنتهي المسرحية.[2]

لقد غزا الرومانُ اليونانَ وانتصروا عليهم عسكريا، إلا أنّهم غزوهم ثقافيا، فقد انبهر الرومان بروعة المسرح اليوناني فاتبعوا أسسه، إلا أنّهم صبغوا مسرحهم بعنف الشخصية الرومانية في مصارعاتهم الدرامية، واهتم الرومان بفن الكوميديا أكثر من التراجيديا، وقد شاعت السبايا لكثرة حروبهم، وكان لتناولهم الخمر أثناء العرض المسرحي أثر في إشاعة الفوضى والغوغائية، مما جعل الأطفال لا يقبلون على المسرح الروماني، كما أقبلوا على المسرح اليوناني، وجعل الكنيسة تحارب المسرح، كما تحارب الكفر، مما أمات المسرح مدة لا بأس بها، حتى كانت الصدف الغريبة أن تكون الكنيسة هي الباعث للمسرح من رقدته، وذلك حين مثلت بعض مشاهد قصيرة عن صلب السيد المسيح عليه السلام وقيامته في رأيهم.[3]

لذا انحسرت أمواج الحضارة الرومانية بعد سقوط روما، وتدخل أوروبا في مرحلة جديدة في العصور الوسطى، ويعود المسرح المتنقل فيحمل على خشبته ما بقي من مسرحيات انحدرت من السنين الماضية الكلاسيكية، ثم تجمعت الجهود في

---

1 . أبو حجلة، أميرة محمود، 1985، في مسرح الكبار والـــصغار، الـــدار العربيـــة للنـــشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1 ، ص:27.

2 . العشري، المسرح فن وتاريخ، ص:22.

3 . أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص:30.

الكنائس ودور العبادة والأديرة، واقتصرت على تمثيل الحلقات الدينية، والمواعظ الأخلاقيـــة، والأحـــداث التاريـــخية المتصلة بالرسل وحيـــــاتهم، ولم تنفتـــح للتيـــارات الاجتماعية، لذا فقدت الكثير من حيويتها الفنية، واستمرت على هذه الحال حتى أطل على الحياة الأوروبية عصر النهضة أو عصر الانبعاث، وأثر ذلك على المسرح من حيث نوعية المضمون الذي تعالجه المسرحيات، وعلى نمط التراجيديا التي ورثتها اوروبا عن اليونان، فقد صار أبطال التراجيديا من الطبقة الوسطى، وكانت فرنسا أم المسرح الأوروبي.[1]

انتفع كل من (كورني، راسين، فولتير، موليير)[2] بالإبداع المسرحي الكلاسيكي واتخذوا من روح عصرهم مضمونا لمسرحياتهم، ووضع (شكسبير) الدرجات الأولى في سلم الجهود المسرحية الرومانسية الجديدة، واتجهت الاهتمامات إلى الفرد العادي، وهو الإنسان البسيط الذي تقوم على عاتقه كل دعامات الحياة الجديدة، وكان أول مسرح حر في باريس سنة 1887م تخرج فيه المسرحيات بطريقة طبيعية ذات اتجاه واقعي، وعن طريقه دخلت مسرحيات (إبسن)[3] النرويجي إلى فرنسا.[4]

كان للنّهضة الأوروبية في المسرح أثر على المسرح في بقية دول العالم ومن ضمنها أمريكـــا، ولكنـــه لـــم يبدأ لا في البـــلاط، ولا في الكنيـــسة، ومن الـــذين دفعـــوا المسرح الأمريكي بقوة (جورج.م.كوهان)، والد الكوميديا الموسيقية

1 . أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص:31.

2 . "هم أساتذة المسرحية الكلاسيكية الأوروبية وقد اشتهر بعضهم بكتابة المأســـاة وبعـــضهم الآخر بكتابة الملهاة".

3 . "كاتب مسرحي نرويجي، يعرف بـــ "أبو المسرح الحـــديث"، وتتخـــذ مـــسرحياته الطـــابع التراجيدي أو المأساوي الجاد".

4 . أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص:31.

الأمريكية، والذي اعتمد على الإضحاك والفن في مسرحياته، كما اعتمد على الرقص والموسيقى والغناء، وقد شابه ذلك مسرح (يعقوب صنوع) في مصر.[1]

ولا يستطيع دارس الدراما الحديثة أن يُغفل الأثر العظيم الذي خلقته الحركة الدرامية الأيرلندية على المسرح في القرن العشرين، إذ إنّ أهميتها تنبع من عاملين رئيسيين، أولهما: أن هذه الحركة التي بدأت في أيرلندة مع نهاية القرن التاسع عشـــر على يد (و.ب.بيتـــس)[2]، ثم حمل لواءهـــا من بعدهـــا (جون م.سيسنج) في بداية القرن العشرين، قد أنقذت الدراما الإنجليزية من الانهيار الذي كانت تسير إليه منذ القرن السابع عشر، وكذلك أعادت إلى الدراما في البلاد التي تتحدث الإنجليزية طابعا شعريا ذا جلال خاص، وتلك مهمتها التاريخية، وثانيهما: أنها ألقت الضوء من جديد على القوانين الجمالية الرئيسة في الدراما، وذلك بأن خلقت فنا مسرحيا يمكن أن تقارنه بالمسرح العظيم في العصور التي سبقت قيام هذه الحركة، وتلك مهمتها الفنية.[3]

خلاصة القول في هذا السياق، إن الدراما أي المسرحية نشأت من الاحتفالات والأعياد الديونيزية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تنشد، ومن المواكب التي كان يقيمها اليونانيون القدامى، وكان المكان المعد لتلك الحفلات يسمى مسرحا.

أما لو وقفنا عند المسرح العربي، الذي ظهر بعد النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإنّ الحضارة العربية لم تعرف المسرح بالمعنى والشكل الغربي الذي عرفته الحضارة الإغريقية، لكنها عرفت ألوانا وأشكالا مسرحية أخرى تختلف عن الشكل المسرحي الغربي؛ وذلك لأنّ المسرح نشاط إنساني يتخذ صيغا وقالبا يختلف

---

1 . أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص:33.

2 . "شاعر ومؤلف مسرحي أيرلندي كبير، نال جائزة نوبل للآداب عام 1923".

3 . سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص:43.

باختلاف البيئة والحضارة، فالعرض المسرحي يشمل النواحي الاجتماعية كافة ويستوعب أشكالا مختلفة ضمن إطارات مختلفة.[1]

ومنذ أبدع (مارون النقاش)[2] مسرحيته "أبو الحسن المغفل" سنة 1850، وهي أول مسرحية عربية شكلا ومضمونا، مستمدا أصولها من التراث العربي، تعددت الأعمال والطموحات في سبيل تأصيل المسرح العربي، ووصله بالتراث العربي، والبحث عن جذور وأشكال مسرحية في تراثنا العربي، على صعيد الدراسة النظرية والإبداع الفني، بغية تكوين مسرح عربي أصيل قلبا وقالبا ينبع من صميم الضمير العربي والوجدان العربي والثقافة العربية، ويتميز بهوية عربية تثري المسرح العالمي، وتقدم إضافة عربية أصيلة.[3]

وفي سبيل تأصيل المسرح العربي، جرى البحث عن الأصول المسرحية في التراث العربي، للإجابة حول سؤال مهم ظل مطروحا بقوة: هل عرف العرب المسرح؟ فثمة من أفقد العرب كل صلة بالأشكال المسرحية، وردها إلى أسباب دينية أو حضارية، وفي الجانب الآخر وُجِدَ من يؤكد وجود أشكال مسرحية متعـــددة في التراث العربي، ضاربا عُرض الحائـــط بأســـس المســـرح الأوروبي، رافضا تقديس مقاييس الدراما الأوروبية، واعتبارها الأسس الوحيدة لقياس صحة الأشكال المسرحية العربية. [4]

ومع ذلك فقد اعترف محمد عزيزة في كتابه (الإسلام والمسرح) بوجود أشكال مسرحية غير مكتملة في التراث العربي، مثل: الحكواتي والقصاصين

---

1 . مصطفى، فائق، 1990، في ذاكرة المسرح العربي، دار الشؤون الثقافية العامـــة، بغـــداد، ط:1، ص:109.

2 . "لبناني، يعتبر رائد المسرح العربي، وترجم أول مسرحية على خشبة في بيته، وسمحت له السلطات العثمانية ببناء قاعة مسرح حقيقية".

3 . عطية، أحمد محمد، 1993، أزمة المسرح العربي "كتاب قضايا عربية في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العربي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، ص:5.

4 . المصدر نفسه، ص:6.

الجوالين، والأغاني الشعبية في الفلكلور العربي، ومواكب الرقص الجماعية والمواكب الدينية العربية، ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، وأيضا في مسرح خيال الظل. غير أنها لم تؤد إلى ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر، الذي نتج على حد قوله فحسب من الاتصال بالمسرح الأوروبي والحضارة الأوروبية.[1]

لكن سواء أعرف العرب فن المسرح أم لم يعرفوه، فنحن أمام مدّ مسرحي عربي له رواده، ومحاولاته، ودراساته، التي تتعامل مع الأشكال المسرحية الموجودة في التاريخ العربي.

وثمة دلائل قاطعة تؤكد معرفة العرب بفن المسرح عن طريق (خيال الظل والقراقوز)، وهو مسرح عربي تتمثل فيه كل سمات الفن المسرحي، فخيال الظل عبارة عن عرائس أو دمى من الورق أو الجلد المضغوط، تحرك خلف ستار من القماش، ويعكس ظلالها عن الستار مصباح، ويحرك هذه الدمى صاحب الخيال، وهو يلقي حوار القصة، ويعاونه آخرون، وكان ملهاة الطبقات الشعبية؛ لأن الإمتاع هدفه الأول، وتسمى نصوص خيال الظل البابات، وأهم البابات التي وصلتنا (بابات ابن دانيال الموصلي)، وأما القراقوز فهو يشبه خيال الظل، إلا أن الدمى نفسها تظهر وتمثل فيه بدلا من الظلال، وهدفها الرئيس الإضحاك، وتصوير ما يجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس، تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد.[2]

وهناك صور تمثيلية أخرى، منها: المقامة وأعمال الوعاظ والقصاص، أما المقامة، فهي في أصلها أدب تمثيلي، لأنها تمثيل مباشر يقوم به ممثل فرد، وتعتمد دائما على حضور الجماعة في مكان ما، وتحمل غالبا عناصر المحاكـــاة، وتعرض

---

1 . عطية، أزمة المسرح العربي "كتاب قضايا عربية في الوحدة العربيـــة وقـــضايا المجتمـــع العربي"، ص:7.

2 . مصطفى، في ذاكرة المسرح العربي، ص:111.

موضوعاتــها في أسلوب الحــوار، وفــي كــل مقامة قصة لها بداية وتطور فالذروة ثم الحل، وفيها شخصية رئيسة وشخصيات أخرى وحوار.[1]

وأما أعمال الوعاظ والقصاص، فهي ما كان يقوم به نفر من الوعاظ والقصاصين من حركات وإشارات، تهدف إلى إيضاح الأفكار والمقاصد لغرض الوعظ أو الإرشاد، أو تهدف إلى التسلية والإضحاك، ومن ذلك أيضا الطريقة التي كانت تروى بها السير الشعبية (كسيرة عنترة وسيرة سيف ابن ذي يزن)؛ إذ كان القاص الشعبي، وهو يقص سيرته، يقوم بدور الممثل، فيؤدي حركات الأبطال، يتحرك حركاتهم، ويقفز قفزاتهم ساعة المعارك، ويلون صوته حسب المواقف والانفعالات، فلحظات الحرب يختلف فيها الصوت عن لحظات الحب، وصوت العدو يختلف عن صوت البطل، وكان لهذا الأداء دور كبير في قبول الجمهور للقاص أو رفضه إياه، ومن هذه الصور أيضا (مسرح الحلقة، ومسرح البساط، وسلطان الطلبة)، وهي أشكال وظواهر مسرحية وجدت ولا تزال في المغرب العربي، وتبدو فيها فنون الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية، ويجري التمثيل فيها في الأسواق والساحات العامة.[2]

إذن نستطيع القول في مجال المسرح، إنّ العرب القدماء قد عرفوا فن المسرح، وفي الجزيرة العربية وُجدت بعض الـطقـوس والاحـتفـالات والمـعــارضات الشــعــرية، واحتــفــالات الــزواج والطهور، والطقوس التعبدية، والتي قد اعتبرها المؤرخون بداية جذور الدراما العربية؛ لأنها تحتوي على عناصر المسرح الرئيسة، وهي: الممثل، والعرض المسرحي، والمشاهدون، وقد تضمنت الأصوات، والحركات والرقص والغناء.

كما أن مسرح الرائد الثاني (أبي خليل القباني) كان تعبيرا حيا عن التراث الشعبي العربي، وهو صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القص، إذ كانت معظم مسرحياته مؤلفة من قصص التراث الشعبي وبالذات السير

---

1 . مصطفى، في ذاكرة المسرح العربي، ص:110.

2 . المصدر نفسه، ص:111.

الشعبية، وحكايات (ألف ليلة وليلة)، وكان الإنشاد أحد عناصر مسرحه، حتى لُقِّب برائد المسرح الغنائي العربي.[1]

لقد حظي المسرح العربي شأنه شأن جوانب الثقافة العربية الأخرى باهتمام وعناية بعض المستشرقين، وأسفر هذا الاهتمام عن صدور كتب قيمة عن تاريخ الأدب المسرحي العربي، ولكن بعد أن تدرجت في دراسة المسرح، واطلعت على المسرح العالمي، وتاريخه، والمسرح العربي وجذوره، والتعرف على أفضل مصادر المسرح العربي وجدت أن أغلب تلك الكتب والمصادر أغفلت الإشارة إلى (المسرح في الأردن)، ولكن لا نستطيع إنكار دراسة الكاتب عادل لافي في (أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني1918-1960)، وكتاب (استلهام التاريخ في المسرح الأردني) لمحمود إسماعيل بدر، وكتابه أيضا (مسرح الثمانينات الأردني)، وغيرها.

كانت بوادر نشوء المسرح الأردني في ظل الوضع الكئيب الذي خلفته الحرب الكونية الأولى، بعد أن طغى على المنطقة طابع البداوة، وضعف الإرادة العثمانية، ولم يكن لعمان خلال تلك الفترة شأن يذكر، فكانت مجرد محطة للقوافل تتزود منها بالماء، إذ لم تنشأ عاصمة حقيقية في البلاد، إلا بعد أن اتخذ الأمير عبد الله من عمان عاصمة للمملكة، "فلم يكن الأردن بظروفه تلك قادراً على الالتفات نحو مزاولة الفن المسرحي بجدية واحتراف، وإنما اقتصر الأمر في البداية على بعض النشاطات شبه المسرحية المتوارثة كالألعاب الشعبية التي تختلط بالمحاكاة، كما كان للحكواتية والقصاصين أثر في خلق التمهيد الشعبي".[2]

ووجدت في بعض الكتب من ربط بدايات المسرح الأردني بآثار الأنباط والرومان والأمويين، ممثلة بالمدرجات المنتشرة في عمان وجرش والبتراء وأريحا وغيرها، وفي الطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تسود الأعراس والجاهات

---

1 . مصطفى، في ذاكرة المسرح العربي، ص:112.

2 . لافي، عادل، 2002، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردنــي 1918-1960، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ص:22.

والاحتفالات، وهذا ما اتفق عليه كل من عبد اللطيف شما و أحمد شقم في كتابهما (المسرح في الأردن)، وهناك من اعتبر هذه الآراء خاطئة، وقام بتصويبها، كما فعل الكاتب عادل لافي في كتابه (أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني).[(1)]

ظهرت في الأردن بعض النشاطات شبه المسرحية، التي توافر على إقامتها نفرٌ من القصاصين الجوالين، الذين كانوا يجوبون بلاد الشام طولا وعرضا، يعرضون فنونهم وقصصهم المحبّبة على جمهور الفلاحين من أهل القرى، ولم يكن الريف الأردني يخلو من صاحب (صندوق العجب)، الذي كان يتوافد عليه الصبيان عند مروره بقراهم، وهو يصيح بعبارته المشهورة "تعالَ اتفرّج يا سلام، على عجايب الزمان"، وكان يستمر في ندائه المشوق للجمهور، لدفعه للـتزاحم على رؤية عرضه الذي يتحدث فيـه عن بعض (السير والملاحـم والحكايات الشعبية) كحكايات (أبو زيد الهلالي وعنترة ابن شداد والظاهر بيبرس).[(2)]

ولا نستبعد الأثر المنقول من خلال الطلبة الأردنيين الدارسين في دمشق، فلا شك أن هؤلاء الدارسين، قد شاهدوا بعض النشاطات المسرحية في دمشق، والتي حاولوا تقليدها في المدارس التي عملوا فيها، عندما عادوا إلى بلدهم الأردن، بالإضافة إلى المؤثرات الأوروبية، التي تمثلت بالإرساليات الكنسية، والمدارس التبشيرية التي بدأت تنشئها الدول الأوروبية في بلاد الشام بقوة منذ مطـلع القرن الثـامن عشر، ومن هنا فقـد حمـل القسـاوسة القـادمون مـن أوروبا معهم بعض النشاطات التمثيلية، التي شكلت نواة بسيطة للمسرح.[(3)] وخاصة أنّ المسرح الأردني لم يُعرَف إلا بعد الحرب العالمية الأولى بين عامي (1918-1923)، عندما رحل الأب الحيحي إلى الأردن، إذ وجد فرصته السانحة، وتهيأت له الأسباب لتقديم

---

1 . انظر: لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:15.

2 . المصدر نفسه، ص23.

3 . المصدر نفسه، ص:25.

المسرح في مأدبا، ومما ساعده على ذلك رئاسته للدير والمدرسة التابعة له، فقدم بعض الفصول (الهزلية) و(الجديّة) في المدرسة.[1]

وقدّم بعد ذلك مسرحية بعنوان (فيلسوف)، وقام على إخراجها وتمثيلها مع نفر من هواة المسرح، أمثال (روكس بن زائد العزيزي)، حتى تمكن مسرح البدايات من إرساء قواعد ثابتة للفن المسرحي، في وقت لم تكن فيه مقومات تكنولوجيا المسرح موجودة، ولكن دلّت الدراسات على أن العاملين في هذا المجال لم يكونوا مغرمين بمسألة الإبهار المسرحي أو الكسب المادي، بقدر ما كانوا يهتمون ببعث الروح القومية في نفوس الناس من خلال المسرحيات.[2]

خرجنا إذن بما يدلّلُ على شرعية الميلاد المسرحي في الأردن، ذلك النابع من الأديرة، فكانت الأديرة هي الحاضنة للمسرح.

وفي عام 1920 قدّم الأب الحيحي استعراضات تمثيلية لحياة (الحجاج، ومعن ابن زائدة، وحاتم الطائي)، وكانت مصادر تلك المسرحيات، الهازلة والجادة، التراث العربي القديم، والتراث الديني المسيحي، وقد ظهرت فيها النبرة الوعظية الإصلاحية، لحداثة الفن، ولعدم امتلاك القائمين عليه أصول حرفة الكتابة المسرحية.[3]

وفي نفس العام شارك الشاعر (مصطفى وهبي التل) بالتمثيل في مسرحية (سهرات العرب) من تأليف (عثمان قاسم)، وقد عُرِضَت في سرايا الحكومة، ومثّل فيها عدد كبير من الممثلين، وموضوع المسرحية، يقوم على الصراع بين الأحرار العرب المناهضين للاستعمار الفرنسي والمطالبين باستقلال سوريا، والقادة والجنود العسكريين الفرنسيين الذين يأبون إلا حكما صوريا لسوريا، وقد أسهمت إيرادات

---

1 . لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:27.

2 . بدر، محمود إسماعيل، 1990، مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة"، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، ص:11.

3 . لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:30.

المسرحية في شراء مطبعة من يافا، لطبع بيانات المجاهدين عليها، ولتكون لسان حالهم لدى الجماهير، لتشحذ أفكارهم، وتعمل على نشر الوعي السياسي بينهم.[1]

وكان ذلك من بوادر نشوء المسرح السياسي في الأردن، تتخلل تلك المسرحيات الكثير من المقاطع الشعرية، التي تأخذ المضمون السابق (الوطني - القومي)، الداعي للثورة ضد الاستعمار ورفض التجزئة.[2]

وقدمت عام (1925) مسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير، أتقن الممثلون أدوارهم، واستمتع الجمهور بهذه الرواية استمتاعا كبيرا، واستعملت الملابس التاريخية، وعُرضت المسرحية على مسرح المدرسة التابعة لدير اللاتين في مأدبا. وفي عام (1926) قدمت مسرحية (سجين جميجاج) تأليف الأب يوسف العمشيتي، أعدها للمسرح وأخرجها (روكس العزيزي).[3]

وفي عام (1927) قدمت مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) التي أعدها للمسرح (حليم دموس) وأخرجها روكس العزيزي، وقد نجحت المسرحية نجاحا منقطع النظير، بسبب إجادة الممثلين وتوافد الجمهور، الذي كان يعطي الحياة للعرض المسرحي، ويخلق التفاعل في المسرحية.[4]

من خلال المسرحيات السابقة، نستطيع أن نشير إلى بعض التطورات التي أصابت التمثيل في الأردن في تلك الفترة؛ إذ كان لتطور الأزياء وارتقائها، أثرا أدى إلى تطور التمثيل، وتوفير المستلزمات المسرحية، من إكسسوارات وإنارة، إضافة إلى ازدياد عدد الجمهور، وازدياد حجم إقباله على المسرح، وتوفير الحيز المكاني الملائم للأجواء وللأحداث المسرحية المتشابكة والمتسعة.

ومن الملاحظات المدهشة في تاريخ المسرح الأردني، أن كثيرا ممن زاولوا النشاط الفني والمسرحي، هم ممن تبوءوا المناصب الحكومية الرفيعة في الأردن،

---

1 . لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:32.

2 . المصدر نفسه، ص:32.

3 . المصدر نفسه، ص:43.

4 . المصدر نفسه، ص:43.

وأصبحوا أعلام البلد وأعيانها، ولعلّ الدافع خلف انخراطهم فـــي مـــزاولة الفنون المســـرحية، العمل على نشـــر الأفكـــار القومية الوحدوية، التي كان غالبيتهم يتبناها، ولعل من أبرزهم: (سليمان النابلسي، وصلاح أبو زيد، وروكس العزيزي، والشاعر مصطفى وهبي التل) وغيرهم كثير.[1]

وفي مطلع الأربعينيات كان (للنادي الفيصلي الرياضي) فضل تقديم أول نشاط مسرحي؛ ففي عام 1943 قدمت (فرقة النادي الفيصلي) مسرحية (عبد الرحمن الناصر)، التي عرضت على مسرح سينما البتراء، وشارك بالتمثيل فيها (سليمان النابلسي، سميح ملحس، عبد السلام إبراهيم).[2]

وكان لنكبة فلسطين الكبرى عام 1948 ضربة قاصمة للحركة المسرحية الناشئة في الأردن، لما خلفته من آثار طبعت مجمل النشاطات الاجتماعية بطابعها آنذاك، إذ تدفق إلى عمّان مئات الألوف من اللاجئين الفلسطينيين الذين لم تستطع عمان استيعابهم ببساطة، إضافة إلى الأوضاع الاقتصادية المأساوية، التي جعلت من العسير جدا الالتفات إلى النشاطات الثقافية، في وقت خيّم شبح المجاعة واليأس على البلد، وحين بدأ المجتمع يستوعب الكارثة، ويعيد بناء نفسه، كان لا بدّ من مرور سنوات قبل أن تُستأنف عملية نشوء المسرح، ومع ذلك لم تحل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السيئة من وجود بعض النشاطات المسرحية في عمان، فقد حدث كرد فعل لضغط اللاجئين؛ أن عُرضت من وقت لآخر (الاسكتشات) السياسية والمسرحيات التي تحمل أسماء بذاتها في مختلف المدن الأردنية، مثل (مأساة فلسطين)، كما قُدِّمت بعض المسرحيات على هيئة اسكتشات في أماكن أخرى عن طريق الإذاعة.[3]

وفي مطلع الخمسينيات زارت فرقة (الفنان عبد اللطيف فتحي) الأردن، وقدمت مسرحية (صابر أفندي)، التي ألفها للمسرح (حكمت محسن)، وكانت فرقة

---

1 . لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:47.

2 . المصدر نفسه، ص:93.

3 . المصدر نفسه، ص:103.

عبد اللطيف فتحي تضم نخبة من الممثلين السوريين، منهم: (أحمد أيوب، سعد بقدونس، وفاتن أحمد)، كما انضم للفرقة (نزار فؤاد، وفهد كعيكاتي)، كما اشترك بالتمثيل في هذه المسرحية (قاسم جعفر، وأديب الحافظ)، من الممثلين الأردنيين.[1]

ومع التطور أحست الدولة بضرورة احتضان مسرح الستينيات، الذي وقع في دائرة (العروض العالمية)، لكن الحقيقة الثابتة أنه يشكل حجر الزاوية في المسرح الأردني، ولا يمكن تجاهله، إذ قدّم خلال مسيرته ومنذ بداياته الأولى، أعمالا راقية عديدة أسهمت في توثيق الصلة بين الجمهور والآداب العالمية، فأعادت الدولة تشكيله فيما سمي بعد بـــ(أسرة المسرح الأردني)، وتبعت وزارة الإعلام، ونالت دعمــا ماديــا ومعنويا، وقادها المخرج المسرحي الكبير (هاني صنوبر)[2] في مسيرة مسرحية رسمية، قدّم من خلالها عددا من العروض المسرحية العالمية، وعددا كبيرا من الممثلين والكتاب والمخرجين فيما بعد، وكانت سببا مباشرا في تأسيس دائرة الثقافة والفنون، كما عملت على الارتفاع بالنظرة المسرحية لدى الناس والعاملين في الحقل المسرحي، من خلال تقديم مضامين فنية تعبّر عن مزاج الشعب وروحه الوطنية.[3]

وكان لتأسيس الجامعة الأردنية في أوائل ستينيات القرن الماضي كمنارة إشعاع ثقافي، دورا أساسيا في استقطاب المرأة المثقفة إلى المسرح، وهو جهد يسجل لمرحلة البدايات التي قادها المخرج المؤسس هاني صنوبر، وتتأكــد هــذه الحقيقة باستعـــراض أعمــــال الفنــانات الأردنيـــات فـــي تلك المرحلة، حيث بلغ عدد اللواتي انخرطن في الفعل المسرحي على مستوى أسرة المسرح الأردني ومسرح الجامعة الأردنية في الستينيات تسع عشرة فنانة من بين أربعٍ وعشرين كنّ يتعاملن

---

1 . لافي، أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني 1918-1960، ص:123.

2 . "هو رائد المسرح الأردني، ومؤسس المسرح القومي السوري، وفرقة المـــسرح الأردنـــي التابعة لوزارة الأعلام عام 1964".

3 . بدر، مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة"، ص:12.

مع المسرح الخاص والعام؛ ولعل السبب في ذلك الإقبال النّسوي مردّه إلى أن المسرح حينها بدأ كمسرح للنخبة ولطلبة الجامعة الأردنية.(1)

إن واقع الحركة المسرحية في السبعينيات خاصّة، يثبت غياب المناخ الثقافي الملائم لتطوير الحركة المسرحية، وتوجيهها كما كان يخطط لها الأكاديميون في المسرح الرسمي، وقد زاد هوة الانهيار الفكري الفني الذي أصاب البنية المسرحية بالتصدع، غياب حركة النقد الموضوعية المتخصصة، وفيما يدور حول هذه المرحلة، فقد برزت ظاهرة المخرج غير المتخصص، وهو ما يعني تأكيد مسألة جمود الفكر المسرحي، وتخلفه عن إيقاع الزمن والقيم الفنية والفكرية في المسرح، وهو بالطبع يجهض إمكانية الاستجابة الحقيقة الكاملة لدى جماهير المسرح.(2)

ويسجل لمخرجي فترة السبعينيات بحثهم عن الوجوه الجديدة، واستعانتهم بمسرح الجامعة الأردنية لتقديم تجاربهم، ومن تلك الوجوه الصاعدة إلى خشبة المسرح، من صار لهنّ شأن كبير مثل: (سيما بحوث) التي اشتركت في مسرحية (أريد أن أقتل)، و(أسمى خضر) التي ساعدت المخرج (حاتم السيد) في مسرحية (قراقاش)، ويسجل لهم أيضا توسيع قاعدة المتفرجين لتشمل فئات جديدة من المجتمع، علاوة على جمهور الجامعة، بتقديم أعمال عربية وعالمية إلى جانب الأعمال المحلية، مثل: (الشبح، والطريق إلى المجد) لعبد اللطيف شمّا، وقدمتها كلية العلوم عام 1967.(3)

جاء تأسيس جامعة اليرموك في منتصف السبعينيات، كرديف للجامعة الأردنية ومسرحها، وظهور رابطة للمسرحيين، والرسالة الاجتماعية التي دافع عنها

1 . شمّا، عبد اللطيف، 2008، الجهود النسويّة المسرحية، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، ص: 10,9.

2 . بدر، مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة"، ص:14.

3 . شمّا، الجهود النسويّة المسرحية، ص: 18.

مسرح الستينيات والسبعينيات، تراجعت قليلا في الثمانينيات لحساب النظرة التجارية، بمثل ما استهوى التلفزيون العديد من المواهب، فكانت الهجرة إليه.[1]

إذ إنّ (التلفزيون) كجهاز مؤثر وخطير استطاع أن يشكل مزاج الجمهور الأردني، من خلال عرضه للكوميديات ومسرحيات النجوم، وتلك أولى المشكلات التي وقفت في طريق المخرجين مع البدايات الأولى لمسرح الثمانينيات، علاوة على بعض القضايا المهمة الأخرى، مثل: توزيع العدد الأكبر من المخرجين الأكاديميين على المدارس التابعة لوزارة التربية والتعليم، دون فائدة حقيقية في تكوين دعامة مستقبلية لحركة المسرح، وعدم وجود تقاليد مسرحية معروفة، وطفت على السطح قضايا مسرحية أخرى، مثل: أزمة النص المسرحي، وقلة المسارح الصالحة للعروض المسرحية وأجور المسرح، وفي هذه الأجواء انطلقت المحاولات المسرحية، ولكن في تفاوت كبير من حيث القيم الدراميّة، والإخراج والتمثيل، وعلاقة الجمهور بالمسرحيات.[2]

وقد اعتبرت مرحلة التسعينيات في المسرح الأردني، مرحلة جديدة في التناول المسرحي والأدبي، وظهور جيل جديد من المسرحيين بفعل التوجه الديمقراطي مع بداية عام 1989م، ومن بينهم مجموعة من الكتاب والمخرجين المهتمين بمجال الفكر المسرحي، وعلى رأسهم الكاتب والمخرج (مخلد الزيودي)، مما أسهم في ظهور العديد من التيارات والاتجاهات والأساليب المسرحية، وبروز ظاهرة الفرق الخاصة، والمسرحيات ذات الطابع الكوميدي السياسي، ومنها فرقة (المسرح الشعبي)، التي أسست لنفسها مسرح الستين كرسي، بقيادة الفنان (فتحي عبد الرحمن)، واشتعال وهج المهرجانات المسرحية، ولا سيما مهرجان المسرح الأردني لوزارة الثقافة، وأيام عمان المسرحية، التي تبنى الإشراف عليها الفنان (نادر عمران).[3]

---

1 . شمّا، الجهود النسويّة المسرحية، ص: 21.

2 . بدر، مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة"، ص:17.

3 . المصدر نفسه، ص:45.

ومن التجديدات الطريفة التي انعكست على ممثلي وجمهور المسرح الأردني، نظام الندوات الفكرية، التي أقيمت في مجال تقنية العرض، والممثل، والورشات المسرحية التدريبية، وحول المسرح في التعليم، وتعزيز فكرة الإنتاج المسرحي المشترك بين الفِرق المستقلة في الأقاليم المختلفة عبر العالم، بالإضافة إلى تحقــيق الثقــافة الجمــاهيرية، مــن خلال العــروض المســرحية المقــدمة فـــــي محافظات المملكة، عبر سلسلة من التعاون مع الفِرق الخاصة، ومديريات الثقافة التابعة لوزارة الثقافة، مما أسهم في تعميم فكرة المسرح لدى الجمهور الأقل حظا خارج العاصمة، وقد أفادت الساحة المسرحية الأردنية من هذه الدورات عِدّة عروض عربية وعالمية، ارتبطت مادتها بالتاريخ والأسطورة والتراث، مثل: (عرض كاليجولا) للمسرح القومي السوري، (وروميو وجولييت) لمسرح ميردونال الإسباني.[1]

مما تقدم، نشير إلى أن كل هذه التنقلات النوعية في مسرح التسعينيات الأردني، هدفت بالدرجة الأولى، إلى إحياء الصلة الوثيقة بين المسرح والواقع، وأصبحت مهمة المسرح هي العمل لصالح قضايا الإنسان، والتحرر الإنساني، والتركيز على إدراك الآلام التي تعاني منها المجتمعات.

2.1 مفهوم الدراما قديما وحديثا:

لعلَّ البحث عن تاريخ الدراما، يقودنا إلى قرون طويلة قد خلت، وتصل بنا إلى الدراما الإغريقية، حيث كانت حياة تمارس، وواقعا يعاش، وشعائر تؤدى، وأساطير تحفظ عن ظهر قلب، وكلمة (الدراما) تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى، أو الأداء.

---

1 . بدر، مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة"، ص:46.

وكانت الدراما الإغريقية أي الدراما قديما بمثابة "فعل يتطور على شكل سلسلة من القصص أو الأحداث، ويتخللها أغاني كورالية تقوم مقام الروابط أو الفواصل".[1]

وقد قسّم أرسطو الدراما إلى تراجيديا وكوميديا، أما التراجيديا فقال: "إنها محاكاة فعل تام نبيل، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، ويقصد باللغة المزودة بألوان من التزين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، ويقصد بقوله تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد".[2]

وأما الكوميديا فهي: "فعل هزلي يقوم به بطل من عامة الناس، يحاكيهم في جوانبهم الهزلية التي تحدث في كل مجتمع وبيت، فيمعن في تحقـيرهم، مما يثيـر السـخرية منهم والضحك عليهم".[3] وهذه هي الأشكال الدرامية المعترف بها في الكلاسيكية الحديثة، فقد اقتصرت على أن تكون كل منهما شكلا قائما بذاته، لا يسمح للخلط بين الاثنين، وعلى أن تكون لكل منهما القواعد والقوانين الخاصة بها، ففي التراجيديا مثلا يتحتم أن يكون الأبطال من الحُكّام والنبلاء، وكذلك كانت الموضوعات تعالج أمور الدولة كسقوط الحكام، وما شابه ذلك، وأما النهاية فيجب أن تكون دائما غير سعيدة، والأسلوب يجب أن يكون شاعريا نبيلا متعاليا، وفي الكوميديا فقد كانت الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا، والموضوعات تعالج

---

1 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:102.

2 . أحمد، فوزي فهمي، 1986، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، ط:2، ص:14.

3 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:97.

أمورا منزلية أو خاصة، والنهايات دائما سعيدة، وأسلوبها يتميز باستعمال اللغة المألوفة.[1]

وأصبحت تسمى باسم الدراما الحديثة، حين بدأت بإدخال العنصر الواقعي على يد إبسن، وأيضا بتحطيمه لأول عماد للتراجيديا اليونانية، والكلاسيكية، والدرامات الشكسبيرية، وهو البطل ذو الاشتراطات المحددة، وذلك تماشيا مع روح وشكل المجتمع الصناعي الجديد.[2]

وفي القرن الثامن عشر، وجد ما سُمِّي بالدراما العاطفية، التي كانت تعنى بإثارة العاطفة، وتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر، وتصوير الصعاب والمآسي التي يعاني منها الناس، وكانت تعتبر – كوميديا - عاطفية، ومن أهم الأمثلة عليها مسرحية (العاشقون الواعون) للكاتب الإنجليزي (ريتشارد استيل) التي ظهرت سنة 1722م.[3] وإلى جانب الكوميديا العاطفية قامت في القرن الثامن عشر التراجيديا المنزلية أو العائلية، وهي التي تعمدت تجنب الملوك والنبلاء، واختارت أبطالها من بين الشخصيات العادية، وخاصة طبقة التجار، وكانت تدور عادة، حول تصوير النتائج السيئة للإذعان للشر، ولم تجد في فرنسا من يتبناها، حتى جاء (ديدرو 1713- 1784)، فاحتضنها في الخمسينات من القرن الثامن عشر.[4]

وقد ظهرت في القرن الثامن عشر ألوانٌ أخرى من الدراما، يمكن أن نعتبرها خروجا على الكلاسيكية الحديثة، كان من أهمها: (الأوبرا الشعبية، والبانتوميم)، فقد كانت (أوبرا الشحاذين)، أهم أعمال الأوبرا الشعبية وأولها، التي ظهرت عام (1728) للكاتب الإنجليزي (جون جاي)، وهي عبارة عن حوار يتخلله أغانٍ لُحنت على أنغام الأغاني الشعبية الشاسعة، ولم تقتصر على محاكاة الأغاني

---

1 . رشدي، رشاد، 2000، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، ص:76.

2 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:125.

3 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:84,83.

4 . المصدر نفسه، ص:83-89.

الشعبية، بل إنها كانت أيضا تسخر من الموقف السياسي في إنجلترا في ذلك العصر.[1]

أما (البانتوميم) هو فن يعتمد الرقص والمحاكاة الصامتة المصحوبة بالموسيقى والمناظر الفنية المؤثرة، ووصل إلى درجة متقدمة على أيدي (جون ريتش)، وتتكون من مشاهد جادة ومضحكة معا.[2]

وفي نهاية القرن الثامن عشر، ظهرت الميلودراما(Melodrama)، أو الدراما الشعبية، وهي مسرحيات بسيطة التركيب، تتسم بالمبالغة، فالممثلون يبالغون في التعبير عن العواطف والانفعالات، كما يبالغون في الحركات التمثيلية؛ ليؤثروا في المشاهدين، وتظهر الصراع بين الخير والشر، وتنتصر دائما للضعيف، وأحداثها مكررة وأشخاصها معروفة، وقد ساعد ظهور الميلودراما على زوال المأساة الكلاسيكية لتحل محلها الدراما الحديثة باتجاهاتها المتعددة.[3]

وكلمة الميلودراما تعني الدراما المصحوبة بالموسيقى، ولذلك نجد خلال القرن التاسع عشر أن الميلودراما كانت تصحبها دائما موسيقى كُتبت خصيصا لها، كما في أفلام السينما اليوم، وكانت وظيفة الموسيقى إبراز الخصائص العاطفية المختلفة للمشاهد، مما يساعد المتفرج على الانفعال.[4]

وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم فكرة الندم؛ لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع في النهاية، فتجعل الشرير يندم على أفعاله ليعود إلى أحضان النظام الاجتماعي.[5]

---

1 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:85.

2 . المصدر نفسه، ص:86.

3 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:126.

4 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:110.

5 . صليحة، نهاد، 1986، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص:46.

وفي مواجهة الظروف الاجتماعية والسياسية القائمة، بدت الفكرة الرومانسية غامضة وغير عملية، وبدأ كثير من الناس يدعون إلى التخلي عن الأحلام، والبحث بطريقة منظمة عن حلول لمشاكل الإنسان، عن طريق حقائق مادية ملموسة.[1]

وقد كانت الواقعية مثل بقية الحركات الفكرية، تسعى إلى تحسين أحوال البشر عن طريق استكشاف الحقيقة، ولكن الواقعية كانت ترى الحقيقة في إطار واحد محدود، وهو إطار المعرفة التي يمكن أن يحصل عليها الإنسان عن طريق حواسه الخمس، ففي الأدب نجد (هونورى دى بلزاك) أهم الواقعيين، وأقلهم رومانسية، عمل علـــى دراســـة المجتمع دراســـة منظمـــة شاملة، تكشف عن فساد المجتمع وتحلله في ذلك الوقت.[2]

فالواقعية كانت الطابع الدرامي السّائد في القرن التاسع عشر، وهي روح الدراما الحديثة، والواقعية المقصودة هنا ليست مذهبا كالكلاسيكية والرومانسية، بل هي اتجاه فكري استمد مادته من الواقع المعيش، وجعلت المسرح يتخلص من أرديته القديمة، وأبعدت الدراما الحديثة عن الطنطنة اللغوية، وجعلتها أقرب ما تكون إلى اللغة العادية، التي اعتُبِرت أول ملامح المسرح الحديث، فيصور حياة الأغلبية المطلقة من أبناء الشعب، معبرا عن آلامهم ويبحث في أهدافهم العامة والخاصة، وفيما يخضعون له من عوامل، ولقد جعلت الواقعية، وتطور النظم الاجتماعية الدراما الحديثة، تهبط من عالم الملوك والقياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين، الذين يعيشون على الأرض؛ لتصف وتغوص إلى أعماق نفسيات هذه الشخصيات.[3]

عاشت إلى جانب الواقعية مذاهب ومدارس أخرى معارضة، كانت بمثابة المعوّل الذي قوّض أركانها، وقد كانت حياة كل من هذه المدارس قصيرة، ولكن هذا

---

1 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:113.

2 . المصدر نفسه، ص:116.

3 . أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص:84.

لم يمنعها من التأثير في الواقعية وتعديلها، وأهم تلك الثورات التي اندلعت قبل الحرب العالمية الثانية، تمثلت في كل من الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمي.[1]

أما الرمزية وتسمى أحيانا الرومانسية الجديدة، فقد نشأت وتطورت في فرنسا في الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وانتهت تقريبا قبل نهاية القرن، وتؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها مـــن حقـــائق الحياة اليوميـــة التي تدرك بالحواس أو العقل، فالوصول إليها لا يتحقق إلا بالحدس الفطري، وليست أحداث الحياة ذات أهمية في المسرحية الرمزية، بل عالم الروح الذي يبقى بعيدا عن عالم الواقع.[2]

وأما التعبيرية فنشأت في العقد الأول من القرن العشرين، وانتهت مع نهاية الربع الأول منه، وهي تعني التعبير عن رؤيا شخصية للحقيقة الواعية، لذلك نجد التعبيريين لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية، بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤيا الكاتب لها، ومن أهم كتاب التعبيريين (أوجست ستراندبرج).[3] رغم أن الحركة التعبيرية انتهت كحركة، إلا أن هدفها الرئيس وهو إصلاح المجتمع ظلّ قائما، مما أدى إلى ظهور محاولات جديدة لاستخدام المســـرح مـــن أجل تغييـــر المجتمع، وكان من أهم وأنجح تلك المحاولات، محاولة (برتولد بريخت)، بدأ عمله في المسرح الألماني في وقت كانت التعبيرية فيه قد بلغت القمة.[4] وكان يطلق على مسرح بريخت اسم (المسرح الملحمي).[5]

ورغم كل الحركات المعارضة للواقعية، فإنّها لم تقضِ على الواقعية، بل إنها كشفت الكثير من معانيها ونقائصها، مِّما غير سيرها وعدّله إلى حد كبير. وأهم ما

---

1 . ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص:142.

2 . المصدر نفسه، ص:142.

3 . المصدر نفسه، ص:143.

4 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:153.

5 . "هو مذهب حديث في التأليف والإخراج المسرحي يهدف إلى التوعية العقائدية، والى تحفيز الجمهور إلى إمعان التفكير لتكوين وعيا خاصا به، وتغيير وظيفة الممثل من مؤدٍ إلى عنصر ايجابي في المسرحية"، انظر: رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:156,155.

يتصف به المسرح الحديث، أنه قد استعار من كل حركة مسرحية سابقة، ومزج بين الألوان المختلفة التي استعارها في الحقل المسرحي بشكل لم يسبق له مثيل.

وأما من حيث الشكل البنائي، فقسم أرسطو الدراما إلى: (المقدمة) وهي عبارة عن قسم تام يسبق دخول الجوقة، وفيها يحاول الشاعر التمهيد للحدث الذي يستعرضه في تراجيديته، وكان يلقيها ممثل واحد، وفي بعض الأحيان كانت حوارا بين ممثلين، ثم (المدخل) وهو قســم تام يقــع بيــن نشيدين تامين في الجوقة، ويقال إن المقصود من المدخل، هو ظهور الجوقة أو دخولها إلى الأوركسترا، وهي تنشد مقطوعة قصيرة أو طويلة في وزن يتفق مع الإيقاع السريع، الذي تحدثه الأقدام في أثناء سير الجوقة، وإذا ما انتهت من إنشادها، بدأت حوادث المسرحية تمثل في صورة مقطوعات من الحوار أو أجزاء قصصية، تختلف طولا وقصرا، ويسمى كل منهما فصلا، وهذه الفصول تختلف من تراجيديا إلى أخرى، لكنها لم تزد مطلقا على الخمسة، ثم تنتهي التراجيديا بـــ(خاتمة) هي قسم تام لا تعقبه أناشيد الجوقة.[1]

وتتكون كل تراجيديا من جزأين، هما: (العقدة) وهي كل ما كان من مدخل القصة إلى حيث يبدأ تغيير الخط في حياة البطل، ثم (الحل) وهو كل ما كان من بداية هذا التغيير حتى الخاتمة.[2]

وأما وظيفة الدراما في نظرهم أن تعلّم أولا، ثم تمتّع ثانيا، وما دام هذا التعليم الذي تقوم به الدراما يجب أن يكون واضحا، لذلك يتحتم أن تعاقب أو تكافأ الشخصية تبعا لسلوكها، ومن هنا نشأ في القرن السابع عشر الاصطلاح المعروف (بالعدالة الشاعرية)،[3] وبها تحددت وظيفة الكوميديا على أنها السخرية من السلوك الذي يجب تجنبه، كما تحددت وظيفة التراجيديا على أنها الكشف عن النتائج

---

1 . أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص:26.

2 . المصدر نفسه، ص:27.

3 . "هي الجزاء من جنس العمل في المأساة، ويتركز في رسم مصائر الشخصيات وفق تصور أخلاقي في المسرح".

المفزعة للسلوك الخاطئ، وعلى أن عمل الدراما لم يقتصر على التعليم، فلا بدّ لها من الإمتاع، إذ بدون الإمتاع لا يتسنى أو لا يتحقق التعليم.(1)

ولقد جاء هذا التمهيد مسهبا ومتشعبا، لأنه مهادٌ ضروريٌ لما سيأتي، ولما ستبنى عليه مادة الفصول اللاحقة، وبخاصة بعد معرفة مفهوم الشعر الدرامي.

3.1 الدراما الشعريّة والشعر الدراميّ:

إن مسألة الدراما الشعرية والشعر الدرامي، مسألة مهمة ينبغي التركيز عليها، فنحن هنا بصدد بحث القصيدة ذات البنية الدراميّة - الشعر الدراميّ - والمسرحية الشعرية - الدراما الشعريّة - على ما بينهما من تشابه في كثير من النواحي، غير أنّ كلاًّ منهما ينتمي إلى لون أدبي مختلف عن الآخر، " فالقصيدة الدراميّة تنتمي إلى حقل الشعر، والمسرحية الشعرية تنتمي إلى حقل المسرحية على الرغم من أنّ مادتها هي الشعر، وكان هذا وغيره ما حدا بعبد الوهاب البياتي أن يقول: (نحن لا نمنع الشاعر إذا نضجت القصيدة لديه أن ينتقل بها عبر تخومٍ فنية جديدة)، ووظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة الكاتب المسرحي تماما، ولا يشترط في الشاعر أن يكون كاتبا مسرحيا، ويجب أن لا نضع شرطا في تطوّر القصيدة إلى المسرح، والعمل المسرحي، لأنّ كلّ فنّ مستقلٌّ عن الآخر، وأنّ المسرح هو عبارة عن نوع من الأنواع الأدبيّة، وكذلك القصيدة، وهكذا".(2)

1.3.1 الدراما الشعرية:

لعلّ (المسرحية) هي أوثق الفنون الأدبيّة صلة بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريا، وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية والملحمة، وظلّ كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية منذ الحركة

---

1 . رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص:77.

2 . النجار، عبد الفتاح، 1998، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 - 1992، مركز النجار، عمان - الأردن، ط:1، ص:371.

الرومانتيكية - بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي - ـــ وأصبح مصطلح الشعر مقصورا على القصيدة الغنائية، بينما استقلت المسرحية جنسا أدبيا منفردا، ولكن الصلة لم تنقطع أبدا بين المسرحية والشعر، فظلت المسرحية تُكتب – على الأغلب - شعرا، في حين ابتدأت القصيدة تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها، ووسائلها الفنية، للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدراميّة للرؤية الشعرية الحديثة.[1]

وكان كتّاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء، وظلّ الأمر كذلك إلى العصور الحديثة، وما تزال بعض الآداب الأوروبية تسمي المؤلف المسرحي شاعرا، حتى إن كان في كل مسرحياته ناثرا، وبالرغم من أن الأدب المسرحي نشأ شعرا عند اليونان القدماء، واستمر شعرا عند جميع الكلاسيكيين، ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين، بل وعند بعض المحدثين والمعاصرين، مثل: (رومان.ي ، رولان.ب) إلا أن الجدل ما يزال قائما حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي، بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه.[2]

ولقد ساير الكلاسيكيون اليونان والرومان القدماء في استخدام الشعر كوسيلة للتعبير اللغوي في مسرحياتهم، فجميع المسرحيات الكلاسيكية كتبت شعرا، وأهم تراث خلّفه المذهب الكلاسيكي، هو تراث الشعر الموضوعي الذي يتمثل أولا وقبل كل شيء في الشعر التحليلي في المسرحيات الشعرية، وذلك لأن فن الملحمة الشعرية كان قد انقضى عصره وتطور الإنسان نحو التفكير العلمي، وكان الشاعر الفرنسي في أول عصر البعث الأوروبي بفرنسا وهو (رونسار)، قد نشر ملحمته عن حروب ملك فرنسا (فرانسوا الأول) في إيطاليا وسمّاها (الفرنسياد)، ولكنها لم تلق نجاحا كبيرا، لأن العقلية العامة كانت قد تغيرت كثيرا عما كانت عليه في العصور القديمة، ولهذا لم يحاول الكلاسيكيون قط كتابة ملاحم، بل وفروا جهدهم

---

1 . زايد، علي عشري، 1978، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، ص:205.

2 . خياط، جلال، 1982، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، العراق، ص:20.

كله على كتابة المسرحيات الشعرية، ولم يكتبوا أيضا قصائد غنائية، أي قصائد للتعبير عن مشاعر الشاعر وخواطره الذاتية.[1]

إذا كان الممثل قد بدأ شاعرا، والشاعر قد بدأ ممثلا، ليس عند الإغريق فقط، ولكن في أعماق الجاهلية أيضا، فإن الدراما عُدّت في التاريخ الأدبي فرعا من فروع الشعر، قبل (إليوت)[2] بمئات السنين، وأن الشعراء هم الذين أبدعوا التراجيديا اليونانية، وأن اليونانيين هم الذين قدموا فروض الطاعة لديونيزوس إله الفن الدرامي لديهم، ولكن ذلك لا ينفي أن مسرحيات عظيمة أخرى لم تُكتب نثرا، وكل شاعر عظيم هو ممثل دائما، منذ عهد اسخيلوس إلى موليير مرورا بشكسبير.[3]

والشاعر المسرحي يحمل الجمهور على أن يستمع إلى أسلوب تعبير درامي، وليس إلى شعر محض، وحين نشاهد مسرحية شعرية يجب أن نبعد عن أذهاننا أننا ننصت إلى مجموعة قصائد تلقى، والمسرحيٌّ حين يكتُبُ بأسلوب نثري مختار، لا يوقع بمشاهديه؛ لأنّ الحوار لم ينظم شعرا، وأي لون من هذين الأسلوبين، إذا أورث الإحساس بالاغتراب عن الواقع يفترض فشله ويقرر انحساره عن البناء الدرامي.[4]

فصّل الكلاسيكيون فن التمثيل عن غيره من الفنون، التي لا تدخل في الأدب المسرحي وتاريخه وأصوله النقدية، بل تدخل في الموسيقى وتاريخها، مثل: الموسيقى والغناء والرقص الإيقاعي، ونجد الحديث عنها في الكتب التي تؤرخ لفن الموسيقى، وقد ظلّ الكلاسيكيين يكتبون مسرحياتهم شعرا، وليس هناك مسرحية كلاسيكية واحدة مكتوبة نثرا ،حسب علمهم، سواء أكانت كوميديا أم تراجيديا.[5]

---

1 . مندور، محمد، 1999، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر، ص:49,48.

2 . " شاعر مسرحي وناقد أدبي أمريكي كبير، وحصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1948".

3 . خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص:21.

4 . المصدر نفسه، ص:22.

5 . مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص:50-56.

والشعر يعتبر في ذاته وسيلة قوية للتعبير، بل إنه يستطيع أن يعبر تعبيرا أدق وأقوى من النثر عن أشياء كثيرة، كاللون العاطفي في المعاني والخواطر والانفعالات.[1]

ومن المؤكد أن هذه الحقائق لها أكبر الدخل في تمسك الكلاسيكيين بالشعر عند كتابة مسرحياتهم، بالرغم من أنه لم تعد في تلك المسرحيات أجزاء ملحنة يتغنى بها، فهم يستخدمون الشعر؛ لأنّه يجمع بين وسيلتين من وسائل التعبير هما اللغة والموسيقى، والتمثيل والأداء الجيدان في استطاعتهما أن يبرزا هاتين الوسيلتين معا، حيث يصبح التعبير كاملا يظهر كل ما في نفس قائله من معان وألوان عاطفية لتلك المعاني، ونحن عندما نستمع إلى مسرحية كلاسيكية لشاعر كبير كراسين أو كورني في فرنسا أو دريدن في إنجلترا لا نطرب ولا ننفعل ولا نتأثر بالقيمة الدرامية للمسرحية وحدها بل نطرب أيضا للشعر وموسيقاه، كفن جميل، عندما يجيد الممثلون أداءه، وخاصة أن المسرحيات الكلاسيكية يشهدها صفوة من المثقفين والطبقة العليا من المجتمع.[2]

2.3.1 الشعر الدراميّ:

بدأت الحداثة الشعرية العربية، منذ نهاية العقد الرّابع من القرن الماضي، وكان أول مظاهرها اكتشاف الشكل الجديد للقصيدة، التي بدت متحررة من قيود الكلاسيكية، ممثلة بالشكل العمودي للقصيدة العربية، وكان ذلك على يد السيّاب ونازك كما يُجمع الدارسون، وبدا الشاعر الحديث مسكونا بنزعة قوية نحو التغيير والتجديد، قادته إلى الدخول في مرحلة من التجريب في رحلة البحث عن الجديد غير المسبوق، مستعينا بالموروث حينا، وبمنجزات الشعر العالميّ بخاصّة، والثقافة

---

1 . مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص:57

2 . المصدر نفسه، ص:58.

العالمية بعامّة في أحيان كثيرة، وكان لها انعكاس كبير وواضح في تغيّر مفهوم الشعر وبالتالي تغيّر تقنيات بنائه.(1)

فقد اتّجهت القصيدة العربية الحديثة اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني، ونتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة الحديثة من ناحية، ولتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية، وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفردا خاصا من ناحية أخيرة، أصبح بناء هذه القصيدة على قدر من التركيب والتعقيد، يقتضي من قارئها نوعا من الثقافة الأدبية والفنية الواسعة، ولم تعد القصيدة الحديثة تكتفي بالاتكاء على التقاليد الشعرية الموروثة، وإنما انطلقت إلى الفنون الأخرى، تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد.(2)

لقد احتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى، وتطور قبل مئات السنين باحتوائه التراجيديا، نتيجة لأروع ما يمكن أن تقدمه المواهب الشعرية العالية، إذ إنه أكمل أنواع الشعر أو إنه شعر الشعر، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس، ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة، والمسرح أقوى الوسائل لتعزيز مكانة العقل الإنساني، وتنوير الأمة بأسرها، فهو معمل للفكر، وملقن للضمير، وشارح للسلوك الاجتماعي، وترسانة ضد اليأس والبلادة، ومعبد لرقي الإنسان.(3)

والبنية الدراميّة من أهم الأشكال التي تطورت إليها القصيدة، والتعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، لذلك عُدّت أعظم القصائد

---

1 . المجالي، حسن مطلب، 2003، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي، كلية الآداب، جامعة مؤتة، رسالة جامعية غير مطبوعة، ص:74.

2 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:24.

3 . خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص:12.

الحديثة، تلك القصائد ذات الطابع الدراميّ، ووُجد ما يسمى القصيدة ذات الفكرة أو الموقف الفكري.[1]

ومن أبرز سمات التفكير الدراميّ، أنّه تفكير موضوعيٌّ، حتى عندما يكون المعَبّر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، وإلى جانب خاصتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدراميّ، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد، لأنّ الدراما لا تتمثل في المعنى أو المغزى، فتجسد الأفكار في محسوسات تتجلى فيها الحركة.[2]

وقد أخذ الشعر العربي يتطور في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدراميّ، وليس المقصود بذلك كتابة أعمال دراميّة شعريّة كمسرحيات شوقي، فالمسرحية عمل دراميّ، سواء أكتب شعرا أم نثرا، وإنما أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية، التي تتمثل في القصيدة الدراميّة.[3]

أما الطابع الدراميّ الذي ليس من السهل أن يتحقق في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية، وهي: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أي مع ذاته، وأحيانا مع الآخر، أي مع ذوات أخرى، وقد تكون هذه الذوات علوية أو طبيعية أو إنسانية، أو أي نوع من الذوات التي يصطدم بها الإنسان في حياته، فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوره، وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر، ذلك الاحتكاك الذي يذكي لهيب المعركة، واكتفى بأن يُنعِم النظر، وأن يتابع الأشياء والحياة في دورانها، عندئذ لا يخلو الأمر من أن تتفتح بصيرته في سعيه الدائب لرصد الأشياء،

---

1 . النجار، عبد الفتاح، 1990، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، دار ابن رشد، عمان- الأردن، ط:1، ص:150.

2 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:281.

3 . المصدر نفسه، ص:282

وفهم الحياة على التناقض الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا.[1]

ومن مسوغات حركة القصيدة نحو الدراميّة، في الشعر بعامّة، والشعر العربي بخاصة، أنّ كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدراميّ، وكان الدافع الأول للكتابة يحمل في ثناياه بذورا دراميّة.[2]

واستطاعت القصيدة العربية الحديثة، من خلال تجاربها الطويلة، والكثيرة، أن تقترب من بنية العمل الدرامي من حيث اتّساعها واستيعابها لكثير من الأصوات الداخلية، ومن الصعب أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص، ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيّتهم، وأن يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية، ليخلص إلى خلق حوار متماسك يكون جزءا من الحدث لا ينفصل عنه، وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدا.[3]

وقد وعى الشعراء المجددون هذه الحقائق حيث اصطنعوا التعبير الدرامي في شعرهم، واستطاع الأسلوب الجديد بأمثلته الجيدة، أن يرفع من شأن الغنائية ويقرنها بحدث، أو قضية، أو موقف، ليخلص إلى خلق قصيدة ذات بنية درامية، وصار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، من حوار، وحوار داخلي، وسرد، وما إلى ذلك، ليجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي ملموس.

وأبرز عناصر التعبير الدرامي في الشعر الجديد هما: أسلوب الحوار (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج).

ويقوم أسلوب الحوار على ظهور أصوات، أو صوتين على أقل تقدير، لشخصين أو أشخاص في مشهد واحد تتبين من خلال حديثهم أبعاد الموقف، وقد يتدخل الشاعر ليأخذ دورا أشبه بتعقيبات المؤلف المسرحي في المسرحية، وأما الحوار الداخلي، فهو حوار الإنسان لنفسه، وقد استخدم الشاعر الجديد هذا الأسلوب

---

1 إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:284.

2 . انظر: النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979-1992، ص:370.

3 . المصدر نفسه، ص:368.

وجعله وسطا بين أسلوب رواية الحوار، والشكل الدرامي الصرف، وشيئا فشيئا اختفت طريقة حكاية القول: وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنّه جزء من مشهد مسرحي، وهكذا فإنّ المونولوج الدرامي يوحي إلينا بأن الشاعر يضع نفسه موضع البطل من المسرحية، وفي أسلوب الحوار الجديد لا تكون القصيدة من أولها إلى آخرها حوارا، وإنّما يستغل الشاعر الحوار في جزء أو أجزاء منها.(1)

وإذا كان الشعر الدرامي قادرا على الإيصال قبل أن يفهم، أدركنا أنّه يمثل ذروة التعبيرية المعاصرة، وأنّه قد أدى إلى احتراق الغنائية، بحيث أصبحت تسبح على هامش الفضاء الإبداعي بعده، إذ اكتنز زمن الشعر بكثافة وإشكالية هذا الفضاء الدرامي، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد تعقّدت الأصوات، واحتدمت الرؤى والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين، إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدّياتها.(2)

وقد كانت سنة التطوّر الطبيعي بالنسبة إلى الشعر سببا من أسباب ظهور القصيدة ذات البنية الدراميّة، فاستطاع الشاعر المحدث أن يخلق أصواتا مختلفة في داخل عمل فني واحد،عندما بدأ التجريب والبحث عن علاقات جديدة بين الألفاظ، للوصول إلى جملة شعرية متميزة، ولعلّ هذا هو أبسط صور الدراما، ولعلّه أيضا أصلها التاريخي العريق، لذا أدرك الشاعر العربي الحديث أنَّ الحياة ليست إلا دراما ممتدّة عبر التاريخ، طرفاها الإنسان والزمان، الأمر الذي يفسر اعتماد القصيدة الدراميّة على استحضار الأصوات وتداخلها في القصيدة الشعرية الواحدة.(3)

وفي بحث الشعراء عن أسلوب درامي معاصر وجدوا في الأسطورة والتراث مجالا واسعا لموضوعات جديدة ودعما للأساليب المستحدثة، فــ(جيمس

---

1 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:157.

2 . فضل، صلاح، 1998، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، ص:122.

3 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:371.

جويس) يستوحي (الاوذيسا) ويعدُّ مجدّدا، وييتس في طليعة من رسخوا استخدام الأسطورة في الشعر، ويصعب أن نجد كاتبا أو شاعرا دراميا في أواخر القرن التاسع عشر، وفي القرن العشرين ينقطع عن التراث، والقصص القديمة والأساطير، واتكاء الشعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد، يجمع بين بساطة الحديث اليومي، لا اللغة الفخمة المصطنعة، واتساع احتواء الشعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له، وفي التراث العربي منذ الجاهلية حتى الآن مجال بكر يغني أخيلة الشعراء في بحثهم عن أساليب درامية جديدة، مما حدا شعراءنا المحدثين إلى قراءة الأساطير العالمية، والتنقيب في التراث القديم، لابتداع أساليب جديدة توطئ بتماسكها وحبكتها، وتركيب بنائها لكتابة المسرحية الشعرية.[1]

مما سبق يمكن القول، إنّ الشعر الدرامي شكل من أشكال الفن الأدبي، قائم على تصور الشاعر لقصة تدور حول شخصيات، تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات داخل القصيدة، أي اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار الأصوات وتداخلها في القصيدة الواحدة، ويُعتبر أيضا الشعر التمثيلي الحركي، الذي يُكتب به الحوار، ويُلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية في القصيدة، وكأنّها على خشبة المسرح، ويعني الكشف عن قيمة بصرية داخل كلمات القصيدة، وصورها، وتفاعلاتها مع الفضاء والمعنى والوجود، والتي لا تقف عند حدود الإلمام بالتقاليد الشعرية الموروثة، وإنما تتّسع هذه الثقافة لتشمل نوعا من الإلمام بالفنون الأخرى، كالموسيقى والسينما، ولجوء الشاعر الحديث إلى مثل هذا البناء، واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتكنيكات المسرحية، إنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة، التي لا تُعدّ خيطا شعوريا بسيطا واضحا، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط، ومزيجا غريبا من المشاعر والأحاسيس.

---

1 . خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص:27-30.

4.1 بدايات الدراما في الشعر الأردني المعاصر

اجتاز الشعر في الأردن ثلاث مراحل في تطوره، تبدأ ببداية النهضة وظهور عرار وجيله، أمثال: (عيسى الناعوري وحسني فريز وعبد المنعم الرفاعي) وسواهم، ثم الطور الثاني الذي يبدأ بعد وحدة الضفتين الشرقية والغربية عام 1950، وتستمر إلى عام 1966، وانتهاءً بالمرحلة التي ما تزال مستمرة إلى يومنا هذا، والتي بدأت بعد حرب حزيران الخاطفة سنة 1967.(1)

انتهت حرب حزيران سنة 1967 بهزيمة مذهلة، كانت أكبر بكثير من توقعات أسوأ المتشائمين، فترنح المجتمع العربي كله، وأصيب الإنسان العربي بالذهول في قدرته على مجرد البقاء، فضلا عن الاستمرار في المقاومة، وما إن استيقظ من الصدمة، حتى بدأ في دراسة الأوضاع وتحليلها، للوصول إلى أسباب الهزيمة، وكان الحزن والتشاؤم قد غطيا العالم العربي كله، فانطلقت فيه حركة إعادة نظر في كل شيء، كتركيب المجتمعات والنظم السياسية - الأفكار السائدة - والتراث وقيمته، وكان لا بد منَ أن يصيب ذلك الأنواع الأدبية شكلا وموضوعا، وينعكس في إنتاج الأدباء شعرا ونثرا.(2)

وسرعان ما انبثقت حركة المقاومة الفلسطينيّة، التي تركت آثارها السريعة والمباشرة في إسناد الروح المعنوية واستعادة الثقة، وخلق جو عام أسهم في تكوين المزاج الشعبي الجديد، حيث انعكس هذا المناخ بدوره على شعراء المرحلة، فأقبل العديد من الشعراء على الحياة من جديد، ورجعوا بخيالاتهم الضبابية إلى الواقع، وعادوا يخاطبون الشعب، ويتفاعلون معه فيما اتّجه إليه مستبشرين، وفي هذا المناخ ارتفعت أصوات غنية الإبداع، من أمثال: (وليد سيف، وحيدر محمود، وعز الدين

---

1 . خليل، إبراهيم، 1991، فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمـــان- الأردن، ط:1، ص:71.

2 . قطامي، سمير، 1993، الشعر في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ص:50.

المناصرة، وأمين شنار، وتيسير السبول، وعلي فوده، ومحمد القيسي وغسان زقطان) وغيرهم.[1]

وشكلت حرب حزيران عام 1967 في حركة الشعر في الأردن، قفزة عالية أتت في آخر سلسلة متسارعة القفزات منذ عام 1966، والأوضاع الجديدة التي نشأت تبعا للوضع العربي الجديد، فرضت نشاطا ملموسا في كمية الشعر المحلّي، ونوعيته.[2]

لذا شهدت الساحة الأردنية بعد سنة 1967 كمّا واسعا من الشعر، وعددا كبيرا من الشعراء الشباب، ويمكن القول إن حركة الشعر في الأردن تساير حركة الشعر في فلسطين، وبقية أرجاء الوطن العربي، وخاصة لبنان وسورية ومصر والعراق، وتتمثل التيارات، والمنازع الشعرية في تلك الأقطار، وضمن هذا الإطار لابدّ من الإشارة إلى الأثر السلبي للظروف السياسية بعد سنة 1970، على الحركة الأدبية عامة، والشعرية خاصة، إذ رحل عدد من الكتَاب والشعراء من ذوي الاتجاهات السياسية المختلفة، ومال قسم آخر إلى استغلال الرموز والاتكاء على الإشارات التاريخية في قصائدهم ذات الأبعاد السياسية، ونظموا في القلق والاغتراب والعبث والحيرة، في حين فضّل قسم آخر الصمت أو عدم النشر.[3]

غير أنَّ هذه الفترة لم تطل، حيث غرق الأردن في دوامة الاضطراب الداخلي عامي (1970 و1971)، وكان من نتائج ذلك على الحركة الثقافية عموما، والشعر خصوصا، أن هجر الأردنّ عدد من الكتاب والشعراء، وعادت الظروف التي أثرت في الحركة الثقافية سلبا فيما مضى.[4]

---

1 . الأزرعي، سليمان، 1994، دراسات في الشعر الأردني الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ج:1، ص:12.

2 . طوقان، فواز أحمد، 1985، الحركة الشعرية في الأردن، منشورات شقير وعكشة، عمان- الأردن، ط:1، ص:34.

3 . قطامي، الشعر في الأردن، ص:59.

4 . طوقان، الحركة الشعرية في الأردن، ص:35.

واحتدّ الصراع بين جيلين من الشعراء، جيل الشيوخ، وجيل الشباب، وإلى ابتعاد شعر الشباب عن ذوق الجمهور، وجنوحه إلى التحليق في دنيا الذات، والتهويم في عالم الرؤى والخيالات والصور.[1]

فقد امتازت هذه الفترة بشيء، بأنها فترة شعر الشباب بلا منازع، وأخذ في أكثر حالاته شكل الدعوة إلى رفض السكون والموت، والمطالبة بالحركة نقيض السكون، بعد أن كانت مضامين اليأس والضياع والقلق والحب والشهوة، قد سيطرت على شعرهم، وقد بدا في هذا الشعر نزوع نحو توظيف التراث أو استلهامه في بناء القصيدة، وشغف بالصورة والرمز، وميل إلى الغموض، ومبالغة في استخدام مناهج الحداثة والتجريب الأجنبية، والتأثر بتجارب الشعراء العرب والأجانب، وظهور القصيدة الدراميّة والطويلة، ويمكن أن نجد ذلك عند: (خالد الساكت، ومحمد القيسي، ووليد سيف، وإبراهيم نصر الله، وعلي الفزاع، ومحمد المقدادي، وإبراهيم خليل، وأحمد المصلح، وعبد الله رضوان، وخالد محادين، وحيدر محمود، ومحمود فضيل التل، وإبراهيم العجلوني، وأمجد ناصر، وعز الدين المناصرة، وحكمت النوايسة)، وغيرهم من الشعراء.

1 . قطامي، الشعر في الأردن، ص:59.

الفصل الثاني

البنية الدرامية في الشعر الأردني المعاصر

تشكل المرحلة الواقعة بين (1967 – 2000)م، مرحلة زاخرة بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة العربية بعامة، والأردن بخاصة، ذلك أن الأردن دولة من الدول الفاعلة على الصعيد العربي تتأثر بالنظام الإقليمي، وتؤثر فيه بشكل واضح، وهناك علاقة جدلية تقوم بين الواقع السياسي والاجتماعي من جهة، والواقع الثقافي من جهة أخرى، فالإبداع الشعري، وهو جزء من الثقافة، يتأثر بما يجري حول المبدع وما يحيط به من ظروف، وكذلك فهو يؤثر في هذا المحيط.[1]

واستطاع الشاعر بعد نكسة حزيران عام 1967 وما خلفته من رد فعل من الحزن والإنكار، أن يلتحم بقضيته بدل التعبير عنها وحسب، وهكذا تميز الشعراء بالعمق، والبعد عن الذاتية، وعن وصف المشاعر المباشرة البسيطة، كما تميز الشعر بقلة الانفعالات في التعبير، وأصبح أكثر فهما للواقع، وتحليلا له، وأصبحت القصيدة تقدم معالجة وحلولا للواقع، بل تتمرد عليه، وهكذا ابتعد شعراؤنا عن المشاعر الرومانسية التي اشتهر بها شعراء الخمسينيات، وبداية الستينيات من القرن الماضي.[2]

وفي أواخر السبعينيات ظهرت أصوات شعرية واعدة، حاولت التجديد على الساحة الأردنية، ومن مظاهر التجديد، هذه القصيدة ذات البنية الدرامية، ومن الشعراء الذين ساروا في هذا الاتجاه: محمد القيسي، ومحمد ضمرة، ومحمد مقدادي، ومحمد لافي، ومحمود الشلبي، وخالد محادين، ومحمود فضيل التل، وحيدر محمود، وخيري منصور، وعبد الله رضوان، وإبراهيم نصر الله، وامجد ناصر، وحكمت النوايسة، وعز الدين المناصرة، وإبراهيم خليل، . . . وغيرهم من الشعراء، كما

---

1 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:33.

2 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:58.

تبين لي في أثناء جولتي في دواوين الشعراء الأردنيين، ولكن سأقتصر في دراستي على هؤلاء الشعراء، كونهم الأكثر كتابة للقصيدة ذات البنية الدرامية.

وسأتناول بالدراسة بعض وسائل القصيدة الجديـــدة، وعناصـــرها الجديـــدة، للوصول إلى ملامح البنية الدرامية، في نماذج من قـــصائد المجموعـــات الـــشعرية للشعراء الذين سبق ذكرهم من العام 1967 إلى العام 2000 وهي:

1- دراما الصورة.
2- دراما الحوار.
3- دراما الحدث "الصراع".
4- دراما الموضوع "الرؤية".
5- دراما القصيدة.

1.2 دراما الصورة:

الصورة الشعرية هي من وسائل التعبير الرئيسة في الشعر الحـــديث، ومـــن الوسائل الإيحائية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته، للإيحاء بالشعور والأحاسيس، والأفكار، بدلا من التعبير عنها تعبيرا مباشرا، وحلت محل التعبيـــر المباشـــر فـــي الأسلوب القديم.

والصورة الشعرية ليست اختراعا شعريا حديثا، وإنما هي أداة مـــن الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر منذ أقدم عصور الشعر، وشعرنا العربي القديم حافل بالصور الشعرية البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود، وإن كان طبيعيا أن تختلـــف الـــصورة فـــي القصيدة القديمة في مفهومها، وغايتها الفنية، وطريقة تشكيلها، وطبيعة العلاقات بين عناصرها، عن الصورة في القصيدة الحديثة.[1] فقد كانت الصورة القديمة جزئيـــة،

1 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:98.

حرفية، حسية، تعتمد على تشبيه مفرد، أو استعارة، أو كناية، ولـم تكـن تتجـاوز الشكل الخارجي.[1]

أما مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد العرب المحدثين، فيبتعدُ عن التعبيـر المباشر في الشعر، وعن لغة التقرير والتبرير الذهنيين لخلوهما من الإيحاء بالمعنى، وهو سبيل التعبير الشعري الصحيح.[2]

ويرى عز الدين إسماعيل أن الصورة الفنية "تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[3]

والصورة حديثا تُتَّخذ أداة تعبيرية، ولا يُلتفت إليها في ذاتها، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر، هـو مـا سـمي معنـى المعنى، فنحن إذاً لا نُعنى بالصورة لذاتها حين قراءتها، ولكننا نولي رعايةً بما تثيره فينا من معنى.[4]

وفي رأي إحسان عباس، أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر، وأنها تـشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، وأن الصورة هي جميع الأشكال المجازيـة، وأن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظـاهري فـي القصيدة.[5]

وإذا كان الشاعر المعاصر يلتفت إلى موروثه الأدبي، ويتأثر به في مجـال خلق الصورة الشعرية، فإنّ هذا الشاعر هو ابن الثقافة الحديثة بشتى ضروبها، وهو بالتالي كائن مثقف بثقافة عصره، وأول مظهر من مظاهر الثقافة الحديثة في خلـق الصورة، هو ما يمكن أن نطلق عليه (الصورة الجديدة)، ويقوم هذا النمط على التأثر بإنجازات الشعر العالمي، في فهم العلاقات الجديدة التي بدأت الصورة الشعرية فـي

---

1 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:90.

2 . المصدر نفسه، ص:90.

3 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:127.

4 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:90.

5 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:269.

خلقها.[1] وأصبحت الصورة الجديدة تقلل من التشابه بين الأشياء، أو تقـضي عليـه تماما، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء، بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع.[2]

فالصورة الشعرية الحديثة إذن صورة كلية، تتكون من مجموعة من الصور الجزئية التي ترسم كل واحدة منها لوحة صغيرة موحية، فكل صورة جزئية توحي، لكن الإيحاء الكلي بالفكرة أو العاطفة أو الإحساس يأتي من الصورة، وقـد تكـون الصورة الجزئية المتمثلة في التشبيه والاستعارة غير مؤثرة بنفسها، ولكن يصبح لها أثر من خلال الصورة الكلية.[3]

وتتوزع الصور الحديثة من حيث البناء على ثلاثة أنماط:

1- صورة مفردة (بسيطة أو جزئية): وهي أبسط مكونات التصوير.
2- صورة مركبة: وهي مجموعة متفاعلة من الصور.
3- صورة كلية: وهي القصيدة كلها.[4]

وقد تنشأ الصورة عند الشاعر من خلال الجو الشعري الذي يرسمه بوسائله التعبيرية والشعورية، وليس من الضروري أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازيـة، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير.

ومن الممكن ألا يكون في الصورة أي مجاز لغوي، ومع ذلك تكون الصورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية، كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء والتراث الشعري القديم والحديث، حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقـوم علـى

1 . إطيمش، محسن، 1982، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية فـي الـشعر العراقـي المعاصر"، دار الرشيد، العراق، ص:240.
2 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:91.
3 . المصدر نفسه، ص:92
4 . المصدر نفسه، ص:286.

المجاز المتكلف المفتعل، ومقياس جودة الصورة في النهاية هي قدرتها على الإشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية.[1]

أما من حيث وسائل بناء الصورة الحديثة فهي متعددة، وتنقسم إلى: (التشخيص) وهي وسيلة فنية قديمة، عرفها شعرنا العربي، والشعر العالمي، تقوم على أساس تشخيص المعاني المجرَّدة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تُحسُّ وتتحرك وتنبض بالحياة.[2] وتشمل معها وسيلتي (التجسيد والتجريد) تحت مسمى (تبادل المدركات)، وتعني إضفاء صفات الماديات على المعنويات، والمعنويات على الماديات، وذلك للإيحاء بالأفكار، والعواطف بهدف التأثير، ومنها (تراسل الحواس)، أي وصف المحسوسات البصرية والسمعية والشمية والذوقية صفاتها، وكذلك من وسائل بناء الصورة الحديثة (مزج المتناقضات والتداعي الحر التلقائي لمعطيات الشعور في غياب أية مراقبة من العقل أو المنطق)، ومنها الجمع بين أشياء تنتمي إلى حقول متباعدة، ماديات، ومعنويات، جمادات، وأحياء، والجمع بين المتضادات، وإسناد المحسوس إلى المجرد، وقلب الصورة أو العبارة، وتبديل مواقع أجزائها.[3]

إذن ترجع طبيعة الصورة الفنية في الشعر الحديث إلى الطريقة التي تستخدم فيها، وهي طريقة تعد ثورة كبرى في مجالها، ومجال الشعر على السواء، فبعد أن كانت الصورة تستخدم في الشعر التقليدي بطريقة تابعة شارحة مدعمة، أصبحت في الشعر الحر تستخدم بطريقة بنائية عضوية، تندرج أصلا في صميم العمل الفني، فتتولد خبرة أوسع وأكمل، تُعمِّق إدراكنا وإحساسنا، وفي هذا الاندراج، صارت

---

1 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:91.

2 . المصدر نفسه، ص:80.

3 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:284.

الصورة في شعرنا الحديث عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة لم تُخلَق لذاتها، وإنما لتكون جزءا من التجربة، وتكون جزءا من البنيان العضوي في القصيدة.[1]

ولقد عبّر النقاد العرب القدماء إجمالا، عما نقصده اليوم بالصورة، بوجوه البيان من تشبيه، واستعارة، وكناية، وسائر وجوه المجاز التي جهدوا في تعريفها وتفريعها، وبسط أغراضها، ومحاسنها، وكان لهذه الأدوات البيانية المعروفة دور أساسي في تشكيل الصورة الحديثة، على ألا تقف جامدة عند التعبير الحسي، عاجزة عن تجسيم الفكر، والمشاعر، تجسيما تتضح من خلاله الرؤية الشعرية السليمة، ولكنها لم تقف عند هذا الحد، بل تطورت من جديد وتبدلت مفاهيمها، وأصبح الشاعر يحاول إخضاع الوجود الخارجي لشعوره، ووجدانه وتفكيره، ويعبث بالأشياء الواقعية، استجابة لمقتضيات العالم الوجداني حتى فقدت خصائصها الأصلية، واكتسبت خصائص جديدة.[2]

ومنذ بدأت حركة الشعر الجديد أخذ الشعراء الأردنيون التجريبيون، إدراك ما للصورة من أهمية في بناء القصيدة، واستفادوا كثيرا من آراء النقاد والشعراء في الصورة، مستغلين ما توصلت إليه حركة الشعر الحر في الوطن العربي، من تطور في مفهوم الصورة، وأنواعها، وأساليب بنائها.

يتناول هذا الجزء من الدراسة، صور الشاعر (خيري منصور)[3] في قصيدته (النوبة الليلية) التي تُحدِّثنا عن بساطتها حينا، وعن احتشادها وحداثتها حينا آخر، حيث يقول:[4]

---

1 . اليافي، نعيم، 2008، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، ص:212.

2 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:282.

3 . "شاعر أردني، ولد عام 1945، عمل رئيسا للقسم الثقافي في جريدة الدستور، وله عمود يومي فيها، ومن مؤلفاته: ديوان لا مراثي للنائم الجميل، وديوان ظلال".

4 . منصور، خيري، 2006، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1، ص:33.

الليلةَ /
تخرجُ من قمصان الوطنِ السوداءِ
أقمارٌ . .
تمطر للأشجار ظلالاً
ودروبا آمنة للعشاق . .
تتعرى الأشياءُ . .
تكور أردافاً عالية كالأفراسِ
وتصهل . . توقظ أبعد نجمٍ
يترنح فوق سرير الريح
الليلةَ
أبتدعُ الجسرَ الصعبَ . . .
وأصعدُ نحوي /
أفرطُ حزني وأصبُّ دمي في الأقداح
أعرفُ . .
لن يأتي أحدٌ غيرُ الموت
أُخاصره
نرقصُ رقصتنا الدموية . .
نحفرُ في غابات الليل كهوفاً
آمنةً للأقمار
الليلة . . . .
لو تصمتُ كل المذياعات دقيقة
ونساء مدينتنا يخرجن إلى الشرفات دقيقة
سأنادي بصهيلي الوحشيِّ على فقراءِ مدينتنا
يا غرباء
وعلى الموتى في بطن مدينتنا
- يا أحياء

إني أبصرُ شجرا يقصف أغصانه
. . . . . . ها أنذا ألمح أغصاناً هاربةً نحوَ الصحراءِ
إني أبصرُ نهرا يطرد ماءه
. . . . ها أنذا ألمح أغصانا هاربة نحوَ الصحراءِ
ونهرا يتسول نقطةَ ماء
من يسمعني لو خانت شفتاي الرؤيا
لو أطلقت السربَ الأسودَ
من أعشاشِ الصمت؟؟

في القصيدة السابقة مجموعة من الصور الشعرية المتنوعة، من حيث أساليب بنائها، فالصورة الشعرية الأولى تعرض الوطن الذي تخرج من قمصانه السوداء أقمار، فقد شخّص الشاعر الوطن، وجعله إنساناً يلبس قميصا أسود، وهذه القمصان هي صورة سماء الوطن في الليل التي تتميز بسوادها، وتخرج من خلال هذا السواد أقمار وهذه الأقمار تمطر للأشجار ظلالا، وقد جسد الشاعر مياه الأمطار بالظلال، وهي شيء محسوس منظور، حيث جعلها الشاعر ظلالا تتفيأ بها الأشجار، وجسد كذلك من الأمطار دروبا آمنة للعشاق، وعندما تتعرى الأشياء تُكوِّر أردافا عالية، وهذه الأرداف كالأفراس، إذ تتميز الفرس بأنها عالية الأرداف، وجعل الصورة مشبها ومشبها به، وإضافة الصهيل وهو صوت الفرس، للأشياء التي امتطت الصوت. فهل قصد الشاعر بالصهيل للأشياء التي لها أرداف؟ إذن الشاعر شخص الأشياء بالأفراس التي تصدر صوت الصهيل، لتوقظ أبعد نجم، وهذا النجم له سرير من الريح، وشخّص النجم بالنائم الذي يوقظه صوت الصهيل ويترنح، حيث يجسد الشاعر الريح سريرا للنجم النائم، وفي نفس الليلة يبتدع المتكلم جسرا صعبا، حيث يجعل الشاعر الجسر، وكأنه شيء يبتدع ليصعد نحو نفسه.

والصورة التالية فيها تجسيد للحزن، حيث يجسده ليصبح شيئا قابلا للفرط، ونراه يشخص الموت ليخاصره، ويرقص معه، وهذه الرقصة فيها حركة درامية بين مخاصرته والرقص معه، ولكن الشاعر اختار نوع الرقصة، لتكون رقصة دموية، فيجسد الرقصة "رقصتنا الدموية"، وهي شيء معنوي، يحيطها دماء، ولكن ما سبب

هذه الدماء المصاحبة للرقص؟ فالدماء شيء مادي، وهو محسوس منظور ، وهنا المادي يُصنع من المعنوي.

وتواجهنا صورة جديدة مكونة من غابات وكهوف، ولكن الشاعر جسد الليل ليكون له غابات نحفر بها كهوفا، وهذه الكهوف آمنة للأقمار التي ذكرناها في البداية، فالليل ينتمي إلى المعنويات، والكهوف تنتمي إلى الماديات، والمادي صنع من المعنوي.

وتواجهنا صورة جديدة عند المتكلم؛ لأنه سينادي بصهيل وحشي على فقراء مدينته، وكما ذكرنا الصهيل، كيف يكون صهيل الفرس وحشي؟ فالشاعر جرّد الصهيل من صوته الحقيقي، وأضفى عليه صوتا مخيفا وحشيا، ولكن الشاعر شخص المتكلم ليصبح فرسا صاهلا، إلا أن صهيله كان بصوت وحشي، وكأن الصوت قد شُخّص ليكون بديلا لصاحبه.

وبعد أن ينادي على فقراء مدينته بالصهيل الوحشي، ينتقل لينادي على الموتى بصورة درامية، ويجعل مكان الموتى في بطن المدينة، أي أن الشاعر شخص المدينة لتكون امرأة في بطنها الموتى، وينتقل النص إلى صورة جديدة أخرى، عندما أبصر شجرا يقصف أغصانه، وهذه الصورة قد صنعها الشاعر عندما شخّص الشجر ليكون أعداء يقصفون أغصان المتكلم، فكيف يكون للمتكلم أغصان؟ أي شخص الأغصان بأعضاء الجسد التي قصفت، وفي نفس الوقت يلمح المتكلم الأغصان، التي هي أعضاء الجسد هاربة، فالصورة هنا، فيها حركة درامية فائقة، من قصف، وهروب إلى أن يصل إلى النهر الذي يطرد ماءه، حيث نرى الشاعر يشخّص النهر، ليجعله إنساناً يقوم بأعمال درامية من طرد وتسوّل، فالشجر والأغصان تنتمي إلى الماديات وكذلك النهر محسوس ومنظور.

ثم يقول:"من يسمعني لو خانت شفتاي الرؤيا". كيف للشفتين أن تخون؟ وكيف لها أن تخون في الرؤيا؟، شخّص الشاعر الشفتين لتكون لها أعين تبصر بها، وتخون، وجسد الرؤيا لتصبح خائنة، فالشفتين مادية، والعيون كذلك، أما الرؤيا فهي معنوية، والمعنوية صنعت من المادية.

وأنهى الشاعر قصيدته ليجعل للصمت أعشاشا، فالصمت ينتمي إلى المعنويات والأعشاش إلى الماديات، وقد جسد الصّمت لينطلق السرب الأسود منه. هذه هي الصورة الشعرية عند خيري منصور، فهي صورة حداثية تعتمد التجسيد، والتشخيص، والتجريد، وجمع الأشياء التي تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة، ونلاحظ أن صور القصيدة كثيرة، ومتكررة، يمكن أن نطلق عليها الوحدة العضوية في القصيدة ذات البنية الدرامية للصور التي تنتشر على جسد القصيدة من أولها إلى آخرها، فلكل صورة جزئية درامية دور في صياغة الصورة الكلية التي توحي بما يعتلج في نفس الشاعر.

ويقول الشاعر (محمد مقدادي)،[1] في قصيدة (حُفنة من أسى):[2]

النساء الجميلات،
يأتين مثل البروق،
يعرّجن حولَ دمي مرتين.
فيُشعلنَ قلبي،
ويذهبنَ . . .،
في لحظةٍ واحدة!!
أُلاحقُ خطوتهنّ،
وهنّ يغرّدنَ رعدا.
ويهطلنَ . . . شهدا.
وأبقى . . .،
أسيرَ النوافذِ،

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1952، حصل على درجة الدكتوراه في الاقتصاد الدولي، ويعمل حاليا رئيسا لفرع رابطة الكتاب الأردنيين في اربد، ومن مؤلفاته: ديوان أوجاع في منتجع الهم، وديوان الإبحار في الزمن الصعب، ومسرحية شعرية الانفجار".

2 . مقدادي، محمد، 1995، ديوان حقول الليلك، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، ص:64.

والشّرفةَ الباردة!!

* * *

هكذا . . .،

أشربُ البحرَ . . .،

أعني . . .،

أسيرٌ على ضفّتيه.

وأشعرُ أنّي أثيرٌ لديه.

ولكنّني . . .،

حينَ أمضي إليه،

يوسِّدُني،

- حانياً – ساعِديه.

ويبكي علي،

وأبكي عليه.

فالنساء الجميلات يأتين مثل البروق، ويعرّجن حول دمه، ويشعلن قلبه، فالصورة المركبة مكونة من جزيئات متعددة، أي جعل صورة النساء، وهنّ يأتين إلى المتكلم مثل البروق، وهي صورة درامية تدل على السرعة، فالنساء تنتمي إلى الماديات وتجتمع مع البروق وهي معنوية، وجاءت الصورة ثابتة مباشرة لا إيحاء فيها، ولكن لا تستمر كذلك عندما يجعل النساء يعرّجن حول دمه، وكأنه جريح، فيشعلن قلبه، وكأن قلبه نار تشتعل وهنا تجسيد، وكل ذلك في لحظة واحدة، وهذه صور درامية حديثة، يوظف الشاعر من خلالها، وسائل بناء الصورة الشعرية الحديثة للتعبير عما يريده، عندما يلاحق خطوتهن، وهن يغردن رعدا، أي شخّص الشاعر النساء بالطيور التي تغرد، ويجعل الكلام الذي يغردن به النساء رعدا، ونرى الشاعر يجعل لكلامهن مطرا، وكأن الكلام ماء يهطل من السماء، فهو هنا يجسد الكلام، ولكن يكمل الشاعر رسم الصورة، عندما يجعل المطر الذي يهطل شهدا لا ماء، إلا أن المتكلم يبقى أسير النوافذ والشرفة الباردة، فأفضى على نفسه صفة الأسير، أسير النوافذ لا أسير السجون.

ثم ننتقل إلى البحر، ويقول:"أشرب البحر..، أعني..، أسير علـــى ضـــفتيه"، فيجعل شرب البحر غير حقيقي أي مستحيل، ويقصد به السير على ضـــفتيه وكأنـــه يشربه، أي قلب الصورة الدرامية بين الشرب والسير، وحين يمضي المـــتكلم إلـــى البحر يوسده، والشاعر هنا يشخّص البحر بالإنسان والصديق الذي يوسده صـــديقه، حانيا له ساعديه، أي أن البحر إنسان له ساعدين، ويبكي على صديقه، ويبكي المتكلم عليه، وجاءت الصورة درامية متحركة.

وفي مقطع يقول:[1]

هكذا . . .،

يهرب العمر. . .

والفرح المترهل،

يمعن في الصدّ حتى الغياب.

والنساء الجميلات،

يقطفن في جنة القلب،

ما لذ منها . . . وطاب

الشاعر في النهاية يستسلم للأسى، ويشخّص العمر بالإنسان الـــذي يهـــرب، والفرح بالعجوز المترهل الذي لم يبق له من العمر والفرح شيء، ويبقـــى العجـــوز يمعن في الصدّ حتى الغياب، أي أن الفرح يصدّ عن المتكلم حتى يغيب.

وتظهر أهمية الحس الدرامي في رسم النمو التطـــوري، أي نمـــو الأفعـــال وتطور الصورة، التي يبثها الشاعر محمد مقدادي في قصيدته من صـــور جزئيـــة وأخرى مركبة، وتكون هذه وتلك صورا كلية تشكل رؤيته في القصيدة،وقد وظّـــف بعض الصور البيانية التقليدية، وكانت بالنمط الغالب في أشكال الصورة الفنية فـــي الشعر التقليدي، ومنها الصورة الثابتة عندما قال:"فالنساء الجمـــيلات يـــأتين مثـــل البروق"،ويطلق مصطلح ثابتة على تلك "الصورة المباشرة المحدودة الأبعاد التـــي لا تحمل أية قيمة إيحائية أو باطنية، والتي استقرت خطوطها، ووقف نموهـــا، وربمـــا

1 . مقدادي، ديوان حقول الليلك، ص:66.

يكون هذا اللون من الصور أصلح ما يكون للشعر الوصفي أو التقريري البحت، مثل هذا الشعر الذي حفل بالمدلولات المباشرة للألفاظ واتكأ على معناها".[1]

كما وظف أيضا الصورة المتحركة، إحدى أنواع الصورة الفنية في الشعر الرومانسي كما ذكرنا آنفا،[2] وفي الصورة المتحركة،"نرى أن الرومانسيين أغرقوا برصد الحركة الخارجية بالموضوعات، وملاحظة تحولها، ومدى تأثير تعاقب الزمن فيها، ولعل أهم حركتين اثنتين وقفوا عندها، هما: حركة البحر وحركة الريح، بعدّهما بديلين موضعيين أو مقابلين للنفس الإنسانية في ثورتها وهدوئها، وتارة ما يمتزج النوعان من الصور لدى بعضهم، وتارة ما ينفصلان، ولكنهما هنا وهناك جزءان لا يتجزآن من الصور الكلية لهما".[3]

ومن الأمثلة أيضا على دراما الصورة، ما كتب الشاعر (محمد ضمرة)،[4] في قصيدة (تنسيق الغيوم):[5]

مرّت كطيفٍ
في ليالي العاشقين
فغازلت وتراً
يحنُّ إلى التفلّت
والخروج من السأم
* * *
بيضاءُ

1 . اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص:52.

2 . انظر، ص:53.

3 . اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص:169,168.

4 . "شاعر أردني، ولد عام 1947، عمل معلما ومديرا في وزارة التربية والتعليم، ومحررا في جريدة الصباح، وعضوا في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته:ديوان أحاول أن ابتسم، ديوان عرس الروح، وديوان شعر للفتيان دعاء الغريب".

5 . ضمرة، محمد، 1999، ديوان كأنه فرحي، دار الكرمل، عمان- الأردن، ط:1، ص:63.

تبحثُ في الرؤوسِ مساحةً

تبني بها عشّاً

لو نظرنا إلى صور النص السابق، لوجدنا أنها صور درامية، تنتشر على جسد القصيدة من أولها وحتى آخرها، فلكل صورة جزئية دور في صياغة الصورة الكلية، التي توحي بما يعتلج في نفس الشاعر؛ فالصورة الشعرية الأولى تعرض الطيف الذي مرت في ليالي العاشقين، وجعلها الشاعر صورة للغيمة، بناء على عنوان القصيدة، أي هي التي مرت كطيف وغازلت وترا، ولقد شخّص الشاعر الطيف ليجعلها امرأة قادرة على أن تمر في ليالي العاشقين، وتغازل بصورة درامية، غير أن هذه الصفات تشترك في جانب إيجابي لا تبتعد من حيث دلالتها الإيجابية، وإيحاءاتها الجمالية، وشخّص الوتر بعاشق فغازلته المرأة "الطيف"، لأن العاشق يحنّ إلى الخروج من السأم، وهنا نلمح الأسلوب الحديث في بناء الصورة في شعره.

وينتقل الشاعر لرسم صورة جديدة لتلك "الغيمة" التي ظهرت بصورة امرأة "بيضاء"، هذه البيضاء تبحث بين العاشقين عن مكان تبني بها عشا، دلالة لكسب أحد قلوب العاشقين، فالصورة هنا فيها حركة درامية، حيث شخّص الشاعر "الغيمة" وجعلها طيرا، يبحث عن مكان آمن ليبني عشه، والغيمة تنتمي إلى عالم المعنويات غير المحسوس، وكذلك الطيف.

جاءت صور الشاعر في المقطع الأول والثاني مرتبطة، من حيث الدلالات الإيجابية والإيحاءات الجمالية، فاختار الشاعر لليالي العاشقين، وهي ليالي مرتبطة بالطيف والغزل والموسيقى، واللون "بيضاء" دلالة للجمال، حيث الصور جميعها جاءت رسما للّيالي الماطرة، وتميّزت بغيمة أضفى الشاعر عليها الصفات.

وفي المقطع الثالث، يمضي النص:[1]

ناديتُها . . .

فترجّلت عن عرشها

---

1 . ضمرة، ديوان كأنه فرحي، ص:64.

مزهوةً

بأريجها في الكائنات

وفي المماتِ

تُخلِّصُ النورَ المكبَّلَ في الظلامِ

وتشتكي ممن ظلم

ترنو بأسيافِ التعجُّبِ

كلّما دقَ الهوى

أجراسَه بين النفوسِ

وأشعلت رنّاتُه

نارَ المجوسِ

ليبدأ الطينُ المدلّلُ

عِشقَهُ من غيرِ قلبٍ

راقصاً

بين الطبولِ بلا قدم.

ينتقل الشاعر إلى تشخيص حقيقي، عندما قال:"ناديتهـــا"، أي جعلهـــا امـــرأة حقيقية تسمع له وتجيب، وهي عندما تسمع نداءه تترجـــل عـــن عرشـــها كالملكـــة الجميلة، التي لها عرش، أي رسم صورة درامية "للغيمة"، تقوم بحركات فائقة عندما تترجل عن عرشها، وتخلّص النور المكبّل في الظلام، وتحويل الظـــلام إلـــى نـــور خلال عملية إيجابية، ثم يجعلها تشتكي الظلم بعد الخلاص من الظلام.

وإلى جانب الصور الجزئية السابقة، تبدأ صورة درامية جديدة للغيمة، التـــي شخّصها الشاعر امرأة معشوقة، ترنو بأسياف التعجب عندما يدق الهوى أجراســـه، والهوى ينتمي إلى عالم المعنويات، وله أجراس تدق بين النفوس، وهذه الأجـــراس التي تنتمي إلى عالم الماديات لها رنات تشعل نار المجوس، وهنا (تناص تاريخي)، حتى يبدأ الطيف المدلّل عشقه، وقد شخّص الطيف بإنسان يعشق من غيـــر قلـــب، ويرقص من غير قدم.

مما سبق، نستطيع أن نستجلي الصورة الكلية، التي يود الشاعر أن يوحي إلينا بها عبر مجموعة الصور الجزئية، التي عرضناها سابقا، حيث أراد الشاعر من خلال الصور التي رسمها للغيمة، زراعة الآفاق أقمارا على درب الأمم، ووجدنا أنّ تلاحق الأفعال: "مرّت، غازلت، تبحث، تبني، فترجلت . . . "، قد اكسب النص صورا درامية مكثفة، إلى أقصى ما يكون عليه التكثيف في خلق صور متحركة، تلمح وترمز وترسم.

1.1.2 علاقة الصورة بالدراما:

من خلال تحليل النصوص الشعرية السابقة، يستطيع الدارس أن يتبين واقع توظيف الصورة في القصيدة ذات البنية الدرامية، فلقد وظف الشعراء الأردنيون في شعرهم، وسائل لبناء الصورة الشعرية، منها: التجسيد، والتشخيص، وجمع المتناقضات، ومحاولة جمع أشياء بعضها إلى بعض لتصنع جوا، وتوحي عبر رسم صور غير مجازية، أو جمع أشياء تنتمي إلى حقول دلالية متباعدة، والمباعدة بين طرفي التشبيه، والتغيير في طبائع الأشياء، وتعويم التراكيب اللغوية التي تحتوي الصور، وعدم تحديد ما يريده منها، إضافة إلى توظيف الصور البيانية التقليدية أحيانا، وذلك للإيحاء بالتجربة الشعورية، والتعبير عن الحالة النفسية في ظل ترابط هذه الصور، وتآزرها لتكوين الصورة الكلية (القصيدة)، وكانت كل صورة جزئية جزءا من الصورة الكلية، ولها دور في هذه الصورة الكلية.

وهذه الطريقة البنائية في استخدام الصور، لا تجعل مهمتها ووظيفتها أن تشرح الفكرة أو تزينها، وإنما أن تحملها وتكتشف بها علاقات لواقع فني جديد، هو واقع الرؤى، ولعل من أبرز مظاهر هذا الواقع، أنّ الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقى منها إلا صفاتها أو بعض صفاتها، وليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان، والتنسيق المكاني للأشياء.[1]

1 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:153.

إذن نستطيع أن نقرر وجود طريقة في التكوين الصوري الحديث، يلجأ إليها الشعراء في القصيدة الدرامية، وهي التي تكون فيها الصورة المركزية، هي المتمكنة والمتحكمة، بحيث تنبع القصيدة من هذا المركز، وهذا ما ذهب إليه الدكتور اليافي، عندما ألغى ثنائية التعبير المعروفة: (فكرة وصورة)، وجعل التعبير عن الفكرة، يتم من خلال الصورة أو بالصورة، وأنّها أداة الخلق، أو التعبير الوحيدة عن التجربة الشعورية، بأبعادها كلها، ومضامينها، وخصائصها، أي جعل من الصورة المكوِّن الرئيس للتجربة.[1]

نستنتج أن الصور في الشعر الحديث أكثر دراميةً؛ لأن الشاعر عندما يستخدمها لا يترجم إليها فكره، وإنما يفكر بها، إنها أداة رؤية واقعه الفني، أو وسيلة إدراكه الحدسي، فكل قصيدة من القصائد لها جوها الخاص، وموقفها الخاص، وطعمها الخاص، ولها أيضا صورها الخاصة التي تنبع منها، فهي تحمل الحدث، وتقوم بالفعل، وتطوره وتتقدم به، ولا تخدم غرضا سوى ذاتها.

2.2 دراما الحوار:

يُعَدُّ أسلوبا الحوار الخارجي (الديالوج)، والداخلي (المونولوج) عنصرين أساسيين من عناصر التعبير الدرامي في الشعر الجديد، كما ذكرنا سابقا،[2] ويقوم أسلوب الحوار على ظهور أصوات، أو صوتين على أقل تقدير، لشخصين أو أشخاص في مشهد واحد، نتبيّن من خلال حديثهم أبعاد الموقف، وقد يتدخل الشاعر ليأخذ دورا أشبه بتعقيبات المؤلف المسرحي في المسرحية.[3]

ويقول عز الدين إسماعيل:"إن الحوار العادي – ببساطة – صوتان لشخصين مختلفين، يشتركان معا في مشهد واحد، نتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الموقف".[4]

---

1 . اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص:220,219.

2 . انظر ص:36

3 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:156.

4 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:294.

وينقسم الحوار الدرامي، إلى: المونولوج والديالوج، وفي المونولوج يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، بحيث يبرز الصوت الداخلي الهواجس و الخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير و يضيف بعدا جديدا من جهة، و يعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى.

وأما الديالوج، فهو حوار الشخصيات بعضها مع بعض، ويجب أن يكون الحوار معبّرا عن المستوى الفكري، والموقع الاجتماعي للشخصيات المتحاورة.

والحوار العادي بالضرورة تقنية درامية، و أداة التعبير و التواصل في المسرح، وهو في الوقت نفسه تقنية سردية مشتركة، ترد في فنون السرد المختلفة من قصة أو رواية، ويرد في القصيدة متضافرا مع عناصرها البنائية، في الكشف عن مجريات حدث أو نقل صورة حدث.[1]

أما الحوار الدرامي فيكون بعدم إيراد عبارات في النص تدل على الحوار، من مثل: قال، قالوا، قلت...، بل يُتابع الحوار الدرامي دون هذه العبارات، أما إذا وردت عبارات تدل على تقسيم الحوار، مثل تلك التي سلف ذكرها، فإنّه يمنح القصيدة قصصية لا درامية.[2] وقد ظهر هذا الأسلوب في الشعر القديم، حيث كان الشاعر يحكي ما دار بينه وبين محبوبته – غالبا -، كما في معلقة امرئ القيس، وهو في هذا الأسلوب يبتعد عن التجسيم الدرامي، ويقترب من السرد القصصي.[3]

إنّ الحوار الشعري يبدو منفصلا تماما عن شخصية الشاعر، وهذا ما يميّز الشعر الدرامي عن غيره من الشعر، في استقلالية الصوت الشعري عن صاحبه.

---

1 . شغيدل، كريم، 2002، الشعر والفنون "دراسة في أنماط التداخل"، دار شموع الثقافة، ليبيا، ط:1، ص:154.

2 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:379.

3 . النجار، التجديد في الشعر الأردني من العام 1950-1978، ص:156.

ومن أبرز سمات الشعر اليوم، أنّه أقرب إلى المونولوج – إلى صوت الفرد يحدّث نفسه، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى أنه شعر مخاطبة أو حوار – صراحة أو ضمنا، ولكن الفرق بين مونولوج الشاعر القديم، ومونولوج الشاعر المعاصر، هو في الصفة الدرامية المتوترة، التي تجدها في الشعر المعاصر، والتي قلما توجد بهذا التوتر في الشعر السابق.(1)

ويوضح جبرا إبراهيم جبرا طريقة مخاطبة الشاعر القديم لنفسه، فيرى أنّه يخاطب نفسه على تقطع متسائلا، متشكّيا، متفاخرا، وأخيرا يعود إلى الموضوع الذي هو فيه، وغالبا ما يكون خطابيا، يستهدف جمهورا يستمع إليه، أما الشاعر المعاصر فيتحدث إلى نفسه حتى إذا استعمل لهجة الخطاب، فإن الخطاب عنده غير حقيقي، يجعل منه وسيلة لتحويل النظر إلى داخله، وفي مونولوجه أزمة يحسها لا نفسيا فقط، بل فنيا أيضا.(2)

وفي أسلوب الحوار الجديد، لا تكون القصيدة من أولها إلى آخرها حوارا، وإنما يستغله الشاعر في جزء أو أجزاء منها، والضرورة الفنية التي دعت الشاعر إلى استخدام أسلوب الحوار وتطويره في القصيدة، شغفه بالتفكير والنظر الدرامي، ثم رغبته في الإخلاص للتجربة، وحرصه على تجسيمها.(3)

ومن النماذج الشعرية الدالة، التي تمثل البناء الدرامي للقصيدة الحديثة، لما فيها من الحوار بنوعيه، مع تشابك الأحداث وتسلسلها قصيدة (قمر البقاع) من ديوان (لا مراثي للنائم الجميل) للشاعر خيري منصور:(4)

الآن تنفجرُ الطفولةُ فيَّ
أركض خلفَ ظلّي ..
وأراك ممتطياً حصاناً من قصب

---

1 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:379.

2 . المصدر نفسه، ص:380.

3 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:299.

4 . منصور، الأعمال الشعرية، ص:150.

تلهو بما ترويه أرملةُ العذابِ عن
الذي سيعود بعد غدٍ ..
ونبكي من ورائكَ صامتين
بيدين ناحلتين تعقد صُرّةً .. كرةً
ويتبعك الصغارُ إلى البيادر لاهثينَ
بلا تعب
كنتَ الحَكَم
والخصمُ يشحذ حربةً خلف البيادرِ
واللعب
كان المحيطُ وراءنا
وأمامنا كل العرب
يترصدونَ ..
الماءُ والصحراءُ و(المتعهدون)
- بيروت .. ما بيروتُ؟
- اسم غامضٌ في حصةِ الجغرافيا
بيَدَيك تبري (عودةً) رمحاً
وتهمزه فيصهلُ
كنت تلثغ بالصهيل
الآن ينفجرُ الحنين
ويشرئبُّ القبرُ عاصمةً
وتجمح في قرانا كلُّ أحصنة الغضب
الآن تسقط تحت شاهدتيك أحصنة
الخشب

تستند البنية الدرامية في هذه القصيدة، على حوار يصنعه المتكلم مع المخاطب، ففي بداية القصيدة يخاطب المتكلم نفسه، عندما قال: " تنفجر الطفولة فيَ، أركض خلف ظلي"، وهو حديث نفسي داخلي، ثم يقول "وأراك ممتطيا حصاناً من

قصب"، "تلهو" هنا يوجه المتكلم خطابه إلى سامع، مما يحدونا إلى أن نتساءل عن الشخص الذي يوجه إليه هذا الخطاب، أهو موجه إلى الداخل أم إلى الخارج؟ إن النص لا يمنحنا مفاتيحه من الداخل، إنما يوجب علينا للإجابة عن تساؤلنا، أن نعود إلى بداية القصيدة، حيث نجد في السطر التالي للعنوان إهداء يقول: " إلى نشأت"، وهذا الإهداء يجعلنا نقول إنّ الخطاب في النص موجه إلى " نشأت"، أو على الأقل القصيدة موجهة إلى الخارج، أي إلى" نشأت".

ثم نلاحظ أن البنية الدرامية تتشكل في النص الشعري السابق على شكل سرد، تتسم بأنها أحداث متتالية، نحسّها عبر تتابع الأفعال المضارعة: "تبكي من ورائك صامتين..."، "ويتبعك الصغار إلى البيادر". ويعود ليخاطب الطرف الآخر وهو حوار خارجي، حيث نجد حوارا من طرف واحد (خطابا)، في حين يكتفي الطرف الآخر بدور الاستماع، فيقول:"كنت الحكم ...، كان المحيط وراءنا"، ومنذ الشرطة الأولى التي تصادفنا في بداية السطر "- بيروت ... ، ما بيروت؟"، "- اسم غامضٌ في حصة الجغرافيا" يبدأ الحوار بالتطور، بحيث يصبح حواراً من طرفين، أسئلة وأجوبة، وتوضح الشرطات التي تبدأ بها السطور حدود هذا الحوار، ودور كل من الطرفين.

وهكذا نلاحظ أن الشاعر خيري منصور، يوظف البنية الدرامية في قصيدته، للتعبير عن رؤيته الشعرية، مستعينا بأسلوب الحوار للوصول إلى إيضاح رؤيته.

ومن النصوص الشعرية التي تتّسم بالدراميّة، نص (مرثية للبراءة) للشاعر (حيدر محمود)،[1] من ديوان (اعتذار عن خلل فني طارئ)، حيث يقول: [2]

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1942، عمل في إذاعة عمان، وفي التلفزيون الأردني، وشغل مناصب عليا في الدولة، منها: مستشارا لرئيس الوزراء ووزيرا للثقافة، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته: ديوان يمر هذا الليل، وديوان شجر الدفلى على النهر يغني".

2 . محمود، حيدر، 2002، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1، ص:255.

الليلةَ ..
أجمعُ في شُرفةِ حُزني
كلَّ الفقراء ..
لأحدّثَهُم عن حوريّة بحرٍ ،
كانت ..
في كلِّ مساء ..
تأتي بسلالِ الخُبزِ ،
وتأتي .. بأباريقِ الماء
وترشُّ الفرحةَ ،
فوقَ رؤوسِ الحصّادينَ،
وفوقَ عيونِ الصيّادينَ،
وكانَ الأطفال
بين يديها، مثلَ فَراش الحقلِ،
وكانت .. حَقلَ ظلال ..
للمحرومينَ ،
وللمجروحين ،
وللمنتظرين ..
لكنَّ البَحرَ (وللبحرِ جنونُ الموجِ)
استكثرَ مَرَحَ الشَّطِّ ،
فمزَّقَهُ ... بالسكّين!

نستطيع بالنظر في السطور الشعرية السابقة، أن نتبين ملامح من بنيتها الدراميّة، حيث يبدأ المتكلم بسرد حكاية للمستمعين، وهم "الفقراء" داخل القصيدة نفسها، عندما قال: "الليلة أجمع في شرفة حزني كل الفقراء ... لأحدثهم عن حوريّة ..."، ويبدأ السرد عند المتكلم، وبدايتها تذكرنا بفن الحكاية، " كانت في كل مساء تأتي بسلال الخبز، وأباريق الماء"، فهو يسرد للمستمعين ما تفعله الحوريّة كل مساء للفقراء، وهي الفئة المحرومة والمجروحة والمنتظرة، فئة الحصادين والصيادين،

فهذا ما يفعله الفقراء لكسب العيش، فتبدأ الحورية بالحركة وتــرش الفرحــة فــوق رؤوسهم، فتتوالى الأفعال المضارعة التي تناسب السرد الحكــائي، تلــك الأفعــال المضارعة التي تتحدث عن الماضي عبر ارتباطها ب(كانت، وكان)، فالحوار يظهر بطريقة السرد من الطرف الواحد، والأطراف الأخرى مستمعة للحكاية التي يسردها المتكلم، وفيها تتابع في الأحداث وتسلسل، وكل هذا يمنح القــصيدة بنيــة دراميــة حوارية.

ويشتد عنصر الصراع إلى جانب الحوار في هذه القصيدة، عنــدما يــستكثر البحر عليهم الفرح والمرح في الحقل، فيمزقه بالسكين، أي شخّص البحــر بإنــسان قاتل بالسكين، والحقل بإنسان مقتول وممزق بفعل القاتل، فالحقل رمز الوطن الآمن للفقراء، والبحر رمز للعدو.

فهذا المتكلم، وهو يسرد ما تفعله الحورية، يحــاول عــدم تثبيــت اللحظــة الماضية المليئة بالفرح والمرح على الزمن، من خلال كسر حدود الفعــل الزمنيــة، عندما جعل النهاية تختلف عن البداية، فزمن الفرح أصبح زمنا ممزقا بالسكين.

ومن الأمثلة أيضا قصيدة (خفقات)، للشاعر محمد ضمرة، من ديوان (قافلــة الليل المحروق)، حيث يقول: [1]

جئتكِ في الصباح
وفي فؤادي نغمةٌ
تبوح للرياح
بأنّني حزين
وأنّني قضيت ليلتي أسامر القمر
وأنسج الأشعار والفِكَر
من بسمة الأطفال
ومن بقايا أنّة النواح
* * *

1 . ضمرة، ديوان قافلة الليل المحروق، ص:53.

وحينما وقفت عند بابك

بصورتي الخجولة

ونفسي المحمومة

وقفت كالتمثالِ

في ساحة الميدان

لكنني إنسان

خلقت كي أعيش

وأزرع الزيتون والرّمان

لكنما الثعبان

ما زال واقفا على بوابة السلام

في ضفتي الجريحة

ويملأ الأجواء ضحكات الأمل

لأنه يحلم بالغيوم

أن تمطر الدماء

وأن تظل صورتي خجولة

* * *

لكنّني إنسان

في كلِّ صدري يخفق الإيمان

فلتضحكي يا مهجتي

لأننا آتون

لأجل عينيك غداً آتون

لنقتل الثعبان

ونزرع الزيتون والرمان

تمثل المقطوعة السابقة حوارا خارجيا منذ البداية، حيث نجد حوارا من طرف واحد، في حين يكتفي الطرف الآخر بالاستماع، عندما ابتدأت القصيدة بـــ "جئتك في الصباح"، فمن هذه التي جاءها الشاعر؟؟ حتى ولو كان المتكلم لا يخاطب

الآخر على وجه الحقيقة، ولو لم يكن صوته خارجيا أيـضا، وكأنـه يتحـدث مـن الداخل، غير أنه يوجه خطابه هذا إلى آخر.

ويبدأ المتكلم بسرد حكايته لمحبوبته، وينمو الحدث إلى جانـب الـسرد فـي القصيدة، عندما يقف على بابها بصورة التمثال، والتمثال دلالة على الشيء الثابـت الصامد، إلا أنه يراجع نفسه ويقول: " لكنني إنسان"، هنا يبدأ الصراع، عندما يقـف حائرا بين الإنسان الصامد، والإنسان الذي خُلق للعيش، وزراعة الزيتون والرمـان، ويستمر هذا الصراع مع الثعبان، والضفة الجريحة، والغيوم التي تمطر دماءً، وهذا التتابع في الأحداث يجيء في قالب سردي، عبر حوار من طرف واحد، يستمع إليه الطرف الآخر، أو أنّ المتكلم يتخيّل هذه المخاطبة تخيّلا.

ويتبين لنا في حوار المتكلم، أن الآخر هو وطنه "الضفة الجريحة"، ولكنهـا شُخّصت بصورة محبوبته عندما قال: "فلتضحكي يا مهجتي لأجل عينيك غدا آتون"، وينتهي الصراع بقتل الثعبان، وزراعة الزيتون والرمان.

إن القصيدة بشخوصها، وأحداثها، وحوارها، وسردها، تتسم بالسمة الدرامية الحوارية، ونلاحظ أن الشعراء الأردنيين المجددين قد أكثروا من الحـوار بنوعيـه وكان حوارهم حسب تقديري، ناجحا نجاحا ممتلئا بالحركة والصراع.

3.2 دراما الحدث "الصراع":

يُعَدُّ الحدث من عناصر البناء الدرامي في القصيدة المتكاملة، وهو الحركـة الداخلية في العمل الفني، ولقد أولى (أرسطو) الحدث قديما أهمية خاصة، فهو عنـده جوهر البناء الدرامي والفعل التام، له بداية ووسط ونهاية، ولا تنشأ وحـدة الحـدث عن كون موضوعها شخصا واحدا، لأن الشخص الواحد ينجز أفعالا لا تكون فعـلا واحدا، ويختلف الشعر عن التاريخ في أنه لا يروي الأحدث التـي وقعـت، وإنمـا يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولكن الحدث أخذ يتراجع أمـام الشخـصية فـي الدراما الحديثة، وأصبح في بعض الأعمال الفنية وسيلة للكشف عن خواصها، وكان لمعطيات الشخصية دور في تكوّن الحدث وتصاعده ونهايتـه، فـإرادة الشخـصية وصفاتها وطبائعها توجه الحدث، والحدث عند أرسطو، بسيط أو مركـب؛ فالحـدث

البسيط يعتمد حكاية واحدة، ويقوم الحدث المركب على حكاية رئيسة تغذيها حكاية فرعية أو أكثر.[1]

وللصراع علاقة بالحدث، فإذا كان الصراع هو العمود الفقري للعمل الفني فإنه لا وجود للحدث دون الصراع، لأنه الحركة الداخلية التي تتقارب وتتباعد فيها الإرادتان، لتدفع الحدث إلى تصاعده في لحظات من التوتر الدرامي.[2]

فالحركة والصراع والحوار أركان يستند بعضها إلى بعض، لتشكل العمل الدرامي، وبالتالي تكشفه.

ومن تعريفات الدراما المختصرة ما يفيد أنها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، وعليه فليس بالإمكان تصور وجود الصراع بمعزل عن الحوار والحركة، إذ إنّ كليهما يغذيه ويكشفه، إما مجتمعين في مشهدية ناطقة، أو تنوب الحركة عن الحوار في كشف الصراع، والصراع هو لب أي عمل درامي، إذ لا قيمة – بل لا وجود – لعمل درامي مفرغ من الصراع، سواء كان صراعا ذاتيا (في الداخل)، حيث يظهر في هذه الحالة عبر المونولوج، أم كان صراعا مع الآخر أيا كان هذا الآخر.[3]

أما في الشعر فإننا نجد أنّ الصراع هو جوهر الدراما وصميمها، ويمثل تلك الحرارة التي عملها الشعر، حين يقوم على بعض الملامح الدرامية، من خلال استقدامه لأدواتها وأساليبها وتقنياتها؛ لانجاز خطاب شعري يمكن وصفه بالدرامي.[4]

ويختلف رسم الحدث في القصيدة المتكاملة عنه في المسرحية الشعرية، فالشاعر يرسم الحدث بوساطة العناصر الغنائية، والعواطف الموسيقية، والصور

---

1 . الموسى، خليل، 2003، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:276.

2 . المصدر نفسه، ص:278.

3 . المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي، ص:97.

4 . المصدر نفسه، ص:97.

الإيقاعية والحركة الدرامية، ويحاول أن يرفع بالحدث إلى الشعر أكثر مما يفعل الشاعر المسرحي، الذي يسعى إلى المواءمة بين الشعر والمسرح، ولا يعني هذا أن الشاعر يهمل الحدث، ولكنه في القصيدة المتكاملة، غير منفصل عن العناصر الغنائية الأخرى، لأنه لا يراد من القصيدة التمثيل، وإنما يستفيد الشاعر من العناصر الدرامية لإغناء قصيدته وتكاملها، ولذلك هي تهتم بالحدث من خلال اهتمامها بالطابع الشعري العام.[1]

والحدث هو المادة الفعلية لتشكيل الزمن، وواحد من العناصر الحيوية التي تشكل مركز البنية السردية ومركزيته، تأتي من جانب توليده للعناصر الأخرى واشتباكه العضوي معها، وهو أيضا المادة الفعلية التي تدور على مسرح المكان، الكفيلة بإظهار الشخصيات ونموها وبيان مصائرها، إن مجال الأحداث، مجال واسع يشمل (الحكاية) وما تنتجه من وقائع، ويشمل أفعال الشخصيات وصراعها، وسيرها التي يبثها السرد.[2]

مما سبق، نستطيع القول إن الحدث أو الفعل الدرامي، هو تحرك أو تطور الحادثة داخل التكوين العام للمسرحية، أو أنّه أحد الأحداث التي يحاول الممثل أن يُفشيها على خشبة التمثيل، خلال الحوار أو خلال تعبيراته الجسميّة، أما في الشعر، فإنه مبني على محاكاة المشاعر، والتعبير عنها بالوصف في موقف أو أكثر، لا محاكاة لقطاع كبير للحياة، كما هو الحال في المسرح.

وفي قصيدة (مأساة الصبي الأعرج)، للشاعر (محمد القيسي)،[3] حقق الحدث الشعري ظهورا تدريجيا، يبدأ من نقطة ما وينمو حتى يشعرنا بدرامية بارزة،

1 . الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ص:277.

2 . شغيدل، الشعر والفنون "دراسة في أنماط التداخل"، ص:124,123.

3 . "شاعر أردني، ولد عام 1944، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وحصل على جائزة عرار الأدبية منها عام 1984، عمل في الصحافة والتلفزيون، ومن مؤلفاته: ديوان ماء القلب، الوقوف في جرش، منازل في الأفق، مجنون عبس".

تفرض نفسها على النص، بحيث تساعد الشاعر على إيضاح رؤياه التي لـــم تكـــن لتتضح من دون هذه البنية الدرامية، فيقول: [(1)]

سَيّدتي حينَ أطلتُ عليكِ المشوار
في إِحضارِ الخُضرةِ والفَاكهةِ مِنَ السُوق
لم تَسألني عيناكِ الأَسباب
بل صَفعتني نَظرَتُكِ الشَزراء
لم يَخطر في بالِكِ أن الأولادَ الأشرار
لاقوني في الدرب
هَزِؤا من قَدمي العَرجاء
فتَعثَّرت
واعتصرَ الحُزنُ القلبِ
سَيّدتي ما كنتُ لِأَملِكَ دَفعاً
سَيّدتي يَكفيني صَفعا

يبدأ الشاعر قصيدته بالتمهيد لعقدة درامية، في صراعه مع السيدة التـــي لـــم تسأله عن سبب إطالته في المشوار، بل صفعته بنظرتها الشزراء، عبر حوار مـــن طرف واحد، يستمع إليه الطرف الآخر، أو أنّ المتكلم يتخيّل هذه المخاطبة تخـــيلا، ويشتد الصراع، ويتصاعد الاحتدام، عندما يكون الأولاد الذين هـــزؤا مـــن قدمـــه العرجاء، هم سبب تأخره عن السيدة، ففي المقطع السابق كان الصراع متداخلا، بين الصراع مع السيدة والصراع مع الأولاد، الذي نتج عنهما الصراع مع النفس، عندما قال:"فتعثرت واعتصر الحزن القلب".

ثم يمضي النص: [(2)]

سَيّدتي هَذا الصُبحُ المُغبَّرُ الطَالع

---

1 . القيسي، محمد، 1987، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنـــشر، عمـــان-الأردن، ط:1، ص:48.

2 . المصدر نفسه، ص:48.

قَمَّطني في ثَوبِ الأحزان
صَادفتُ أبي يَتسوَّلُ في الشَارع
أَخبرني أنَّ شَقيقتي الكُبرى تَضعُ الآن
وَشَقيقتي الكُبرى أَرملةٌ من أَيام
فَتَذكّرتُ البيتَ الخَاوي من أَيِّ طعام
ما عادت تغسلُ أُمّي للجيران
ما عادت تُحضرُ معها بَعضَ الفَضَلات
حينَ صَرختُ أَبي فَرَّت من عَينيه الدَمَعات
وَاسوَدَّ العالمُ في نَظَري
مَاتت كُلُّ الكَلمات
وَبَكينا فَوقَ رَصيفِ الشَارع
سَيّدتي لستُ بِكذَّاب
لَكنّي مَنحوسُ الطَالع
تُوصَدُ في وَجهي الأَبواب
حَتّى بابكِ يا سيّدتي

إن هذا التطور في أحداث القصيدة، ونمو الحدث فيها، يضافان إلى مكونات السرد في هذه السطور الشعرية، التي يسرد فيها الصبي حكايته على لسان الشاعر، لتصب جميعها في البنية الدرامية للقصيدة، وفي هذا المقطع، إن مجال الأحداث واسع يشمل الحكاية، ويشمل أفعال الشخصيات، وهي: "الصبي، والأب، والشقيقة الأرملة، والأم" وصراعها، وسيرها التي يبثها السرد.

حيث يشتد الصراع، ويبلغ الذروة عندما قال:"صادفت أبي يتسول في الشارع"، فهو تأزم الصراع مع الفقر، والجوع، مع الشقيقة الأرملة، مع الأم التي ما عادت تغسل للجيران، ولكن تزداد العقدة توترا:"حين صرختُ أبي فرّت من عينيه الدمعات"، الصراع مع دموع الأب، ومع العالم الذي اسودَّ في نظره، فكان الصمت أبلغ من الكلمات، وتنتهي العقدة والذروة، بالاعتراف بعدم الكذب، وسوء الحظ، لذلك تُوصد في وجهه كل الأبواب، حتى باب السيدة.

إن القصيدة بشخوصها، وأحداثها، وزمانها، وسردها تتسم بالسمة الدرامية، ضمن درجات السلم الدرامي (بداية، وسط، نهاية)، فكان التمهيد للعقدة الدرامية درجتها الأولى.

وفي قصيدة (أقواس لرحيل العاشق) للشاعر (محمود الشلبي)،[1] وهي مرثية إلى (معين بسيسو)،[2] ويقول الشاعر: [3]

في الزَّمنِ الممتدِّ على قَلبينا الآن.
ظلٌّ يركضُ في المرآة،
وصاريةٌ تبحثُ عن شُطآن.
وجهٌ يتحاورُ مع ذاكرةِ الأمسِ،
ويرحلُ في شُعَبِ الوجدان.

ثم يمضي النص:

ثَمَّةَ نهرٌ يدفقُ من غرفتكَ العَزلى . . .
ثَمَّةَ نارٌ ودُخان.
ورسائلُ تأتينا . . .
ورسائلُ تهربُ مِنّا . . .
ورسائلُ يطويها النِّسيان

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1943، عمل عميدا في كل من كلية الكرك، وكلية اربد، وأستاذا للأدب العربي الحديث في جامعة البلقاء، ورئيسا لتحرير مجلة وسام للأطفال، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته: ديوان ويبقى الدم ساخنا، ديوان سماء أخرى".

2 . "شاعر فلسطيني من مواليد غزة، وعاش في مصر حين خاض تجربة المسرح الشعري، وعندما توفي في لندن، رفضت قوات الاحتلال الصهيوني دفنه في غزة، فدفن في مدينة نصر من أحياء القاهرة "

3 . الشلبي، محمود، 2007، الأعمال الشعرية، جامعة البلقاء التطبيقية، السلط- الأردن، ط:1، ص:253.

يبدأ الشاعر بحدث، وعقدة لها بداية خارج النص، تلك العقدة كانت في وفـــاة الشاعر، ورفض القوات الصهيونية دفنه في وطنه، ثم يبدأ بإنتـــاج العقـــدة النـــصية المباشرة، عندما جعل الظل يركض في المرآة، والصارية تبحث عن شـــطآن، فهـــو شعور بالضياع والتشتت، ويتصاعد الصراع والاحتدام حتى بلوغ الـــذروة، عنـــدما جعل معين بسيسو، واعيا لذلك الضياع، وعبّر عن غضبه، وهو في غرفته العَزلى، بالنار والدخان الذي يخرج من الغرفة.

ثم يمضي يقول: [1]

أيُّهما يُلبسني ثوباً لم ألبِسهُ،
الغُربةُ أم ظلمُ الإنسان؟!
يحدثُ أن تسألَ أوّلَ بارِقَةٍ . . .
تتمرَّدُ حين تجوعُ،
وتُشعِلُ في السجنِ القُضبان
يحدثُ أن تدخُلَ حُفرتكَ،
الموحشةَ الجُدران.
وتُسائِلَها عن طقسِ الألمِ النابتِ
في عينيكَ بِلا استئذان.
في الوقت الهاربِ،
نحو مرايا السجنِ أو اللحدِ،
تضيعُ، تبيعُ دماءكَ. . .
للريحِ،
وتُهديها لجذور البُستان.
- تسأُلكَ الغُربةُ:
- هل عانيتَ من الغُربةِ؟!
- هل حقاً متَّ غريباً؟ . .

---

1 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:255.

- "من ماتَ غريباً ماتَ شهيداً"

من ماتَ شهيداً ماتَ وفي دمهِ حِبرُ الإنسان.

تبدأ الأسطر الأولى من المقطع السابق، باستفهام ينبني عليه الصراع مع الغربة، والظلم، والجوع، مع السجن والسجّان، ومع الحفرة الموحشة والجدران، حتى يبرز الحوار الخارجي من خلال الشرطات الظاهرة آخر النص، حوار الغربة مع معين بسيسو، بأنّ من مات غريبا مات شهيدا، ولكن يزداد التوتر الدرامي، حين يقول:[1]

- هل حقاً متَّ غريباً،

تحت رفيفِ العلمِ المرفوعِ "بلندن"

- هل حلمك . . . أم خوفُكَ

كان العنوان؟!

- هل شاقَتكَ جدائلُ أُمِّكَ

تنشرها الريحُ الغربيةُ؟!

- هل نادتكَ الزُّرقةُ في البحر لغزَّةَ،

- هل خانَتكَ الألوان؟!

- شيءٌ مِن هذا كان.

شيءٌ مِن هذا كان.

- شيءٌ يكتُمهُ القلبُ،

فتفضحُهُ الأكفان.

يرى الشاعر محمود الشلبي، أنّ الأكفان هي التي فضحت حقيقة موت الغربة، تحت رفيف العلم بلندن، وحقيقة الشوق لجدائل أمه والشوق لبحر غزة، وأكّد ذلك عندما قال:"شيءٌ من هذا كان، شيءٌ من هذا كان"، ونحن نعلم دائما أنّ القلب يكتم الشعور بالغربة والشوق، ولكن الأكفان لم تكتمه في نظر الشاعر.

---

1 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:256.

إنّ هذا التطور في أحداث القصيدة، ونمو الحدث فيها، يضافان إلى الحوار، لتصب جميعها في البنية الدرامية للقصيدة، والحدث كما ذكرنا سابقا،[1] يحتاج إلــى ظهور تدريجي، يبدأ من نقطة ما وينمو حتى يحقق النهاية، وقد بدأ عنــد الــشاعر خارج النص، ثم أخذ بالنمو داخل النص، من خلال حوار الشاعر مع نفسه، وحواره مع معين بسيسو، وهو حوار من طرف واحد، وصوت الغربة على لسان الــشاعر، حتى يجعل الشاعر محمود الشلبي للعقدة نهاية، تنتهي بالوداع، والتحسر وبــصورة جمالية لموت الجسد المورق بالشعر، فهذه النهاية توحي بأن الصراع ما زال قائمــا بالنسبة للشاعر، والمرثي معين بسيسو: [2]

أمعينُ، وداعاً. . .
هذا موتُكَ،
ما أصعبَ موتَكَ،!!
يا جسداً كسرتهُ الريحُ وما هان.
أمعينُ، وداعاً . . .
ما أجملَ موتَكَ!!
حين الجسدُ المورقُ بالشِّعرِ،
يحورُ نخيلاً . . .
وصهيلاً من نيران.

كما استطاع الشاعر إبراهيم خليل،[3] في قصيدته (تــداعيات ابــن زريــق البغدادي الأخيرة)، الكشف عن بؤر الصراع في رحلة ابن زريق إلــى الأنــدلس،

---

1 . انظر، ص:67.

2 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:259.

3 . "شاعر أردني، ولد عام 1948، عمل معلما في مدارس وزارة التربية التعليم، ومحررا في جريدة الشعب، ومحاضرا في الجامعة الأردنية، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيــين، وبرع في كتابة النقد ومن مؤلفاته: كتاب في الأدب ونقده، وكتاب أوراق في اللغــة والنقــد الأدبي"

والصراع الدرامي يدور في داخل الشخصيات، فابن زريق يتنفس الدراما التي يعيش حتى أودت به، وقد اشتد الصراع لديه قبل الرحيل، عندما جعل الرحلة حلم مفــزع، يشعر وكأنه يسقط في هوة تصعد النار من قاعها، حيث يقول: (1)

إنني الآن أحلم. .
لكنه حلم مفزع. .
هوة تصعد النار من قاعها
وأنا ساقط. .
ساقط
باتجاه القرار. .
إنني صرختي المرعبة.
ها هي الآن تغدرني رحلتي المتعبة
- ولتكن. . .
إنها رؤية عابرة
ولك الآن هذي الشواطئ
والبحر
والسفن الماخرة
والزقاق الذي يفصل العدوتين
لحظة خاطفة
وإذا أنت في باب اشبيلية
- والوطن
- إنّه خبر في الجرائد
أو صورة لافتة
خطبة،

---

1 . خليل، إبراهيم، 1984، ديوان تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، دار آســيا، عمــان- الأردن، ط:1، ص16.

أو تعاليق تطلق من فوهة زاهقة

أو صكوك توقع،

رغم الدما النازفة

فاغترب،

إنها اللحظة الحاسمة

ابن زريق البغدادي ترك مدينته متوجها نحو الأندلس طلبا للمال، وهناك قال قصيدته اليتيمة (لا تعذليه)، مخاطبا بها ابنة عمه التي كانت تنتظر أن يعود بمهرها، ولكنّه بعد البحث الشاق عن المال، يجد نفسه مرغما على العودة إلى مدينته بغداد، إلا أنه يؤمر بقتله، لذلك نجد أن الشاعر الفقيد، هو المحور الذي تدور حوله الأحداث في القصيدة، ولكن قبل رحلته الحقيقية، أي صراعه مع تقبل الرحلة، ومع الرؤيا العابرة التي توقّعها للرحلة الغادرة، وكأنّ لابن زريق حدسا أو رؤيا للمستقبل، وكل ذلك جاء بصوت الشاعر متقنّعا بابن زريق البغدادي، حتى يدخل صوت الشاعر ليطمئن ابن زريق، ويصف له طبيعة رحلته، وكيف تكون عبر الشواطئ والبحر والسفن الماخرة والزقاق، ثم يقول:"لحظة خاطفة وإذا أنت في باب اشبيلية" أي يُشعر ابن زريق أنها قريبة جدا.

- والوطن - انه خبر في الجرائد. . أو صورة لافتة.

يلوذ الشعراء بالحوار للكشف عن بؤر الصراع، فيكون حينذاك حوارا دراميا، لأنه يصعِّد الصراع كلما تقدّم، حيث كان صراع ابن زريق في غربته وغربة الوطن، ولكن يجعل الشاعر من الوطن خبرا في الجرائد، أو صورا لافتة، ويصدر له القرار النهائي في الاغتراب، عندما قال: "إنها اللحظة الحاسمة"، ولكن هذا القرار يودي بابن زريق إلى التهلكة، بل يبقى في صراعه، ويعيش على أمل في شروق النهار بعد سهر طويل، فهو عبّر عن مخاوفه من المدينة التي سيحلّ بها، ورأى نفسه منقطعا بين أرضين، أرض سيرحل عنها ولن ينساها، وأرض سيرحل إليها متوجّسا وخائفا، فهو كان بين حالتين، الأولى تقوم على إغراء الشاعر له بالرحيل، والثانية على التعلّق بمسقط الرأس، حيث الذكريات الجميلة، والطفولة والدفء، وفي النهاية ضيّع الموقعين، بمغادرة بغداد، وبعدم الألفة مع المكان الجديد.

4.2 دراما الموضوع "الرؤية":

إذا كنا حتى الآن لم نتحدث إلا عن العناصر الدرامية التي يستغلها الشاعر المعاصر، تلك العناصر التي تتمثل في اللفظ وفي العبارة ثم في ظاهرة التجسيم الصوتي وفي استخدام الحوار بنوعيه، فقد آن الأوان لأن نتحدث عما يمكن أن نسميه (الدرامية الموضوعية) للقصيدة.

والدرامية الموضوعية ظاهرة تغلب على منهج التفكير الشعري العام لدى الشاعر المعاصر، وتشّخص منطقه الشعوري إزاء الحياة والأشياء، وقد توحي إلينا بخطورة الموضوعات الشعرية التي يتناولها الشاعر، ودرامية الموضوع أي تناول الموضوع دراميا، كائنا ما كانت خطورة هذا الموضوع هو ما يعنينا في المقام الأول، فالواقع إن التناول الدرامي هو الذي يجعل للموضوع خطورته، أو على أقل تقدير يؤكد جديته.[1]

والشعر الحديث عمل أدبي متلاحم موحد، والوحدة منه ليست وحدة البيت بل وحدة الموضوع للقصيدة كلها، إنها وحدة ديناميكية في التكوين والنسيج بحيث لا تفهم القصيدة إلا إذا قرئت كلها، والعمل الأدبي في الشعر الحديث كالبناء أو كالقطعة الزيتية ليست لأجزائها معنى إلا إذا نظرت ككل، أو كما يقول أصحاب نظرية الجشتالت: نظرة موحدة جامعة، وحين تؤخذ أجزاء هذه المقطوعة، أو تلك على انفراد ويسعى القارئ أن يجزئ المقطوعة فيجد في كل سطر من سطورها معنى – كما يفعل عادة مع الشعر القديم – فإنه بذلك يفقد المقطوعة جوهرها ومعناها.[2]

فإذا قلنا إن الشعر العربي قد تطور في التجربة الأخيرة تطورا حاسما، فينبغي أن نتذكر أن الشاعر نفسه قد تطور، لقد تطور من حيث تكوينه الثقافي، وتطور من حيث إدراكه لعمله ووعيه بأهمية هذا العمل، وقيمته بالنسبة للحياة، ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصويرا للمشاعر

---

1 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:306.

2 . خياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص:103.

والأحاسيس، بل أصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة، تمثل حياته ومغامراته الإنسانية، في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية.(1)

وإذا كانت الموضوعية من أبرز سمات المنهج الدرامي، فينبغي أن نحذر من اختلاط هذه المفهومات بحقيقة الفكرة الدرامية؛ فالواقع لا يكفي أن يكون منهج الشاعر موضوعيا، وأن يُعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي، ذلك أنّ مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة، قد ينتج عنه التعبير السردي القصصي لا التعبير الدرامي؛ وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر، على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية.(2)

إذن الرؤية الشعرية هي العملية التي يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية، التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة، وإذا كانت الدراما قائمة في الحياة، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه، لأنه هو الذي يستكشفها، بحيث تقع الدراما بين الذات والموضوع، سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذات.

فقد آن الأوان لأن نقف عند نماذج شعرية، نتمثل درامية موضوعها بعد أن فرغنا من تحليل عناصر التعبير الشعري الدرامي، وبعد أن تعرضنا لبعض العناصر الموضوعية، التي تعد خلفية أو أساسا لمنهج التفكير الدرامي، ومن هذه النماذج قصيدة (الليل والقنديل المطفأ)، للشاعر محمد القيسي، ويعد مثالا واضحا على القصيدة ذات الملمح الدرامي، التي عادة ما تبنى على رؤية الشاعر، حيث يرسم مشهدا يكشف عن بؤرة الصراع ضد قوى الاحتلال، الذي يقف عائقا أمام الحرية، فيقول: (3)

اللّيلُ وقَنديلي المُطفأ

---

1 . إسماعيل، الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص:282.

2 . المصدر نفسه، ص:283.

3 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:17.

والصمتُ المُطبقُ والجُدران
وصَريرُ الريحِ الضَائعِ في جَوفِ اللَيل
ونُجومٌ شاحبةٌ تغربُ، صفراءَ اللَون
وبقايا أُغنيةٍ يَلفظُها مِذياع
سَكَبت في قَلبي الأَحزان
جَمَعت في بَيدرِ إِحساسي الأَشجان
وَانثالت في رُوحي شَلّالَ عذابٍ وَهَوان

الشاعر بمثابة بوح لما يحدث في حياتهم، وما تخضع لها من مواقف وأحداث، كذلك تعكس الهموم الاجتماعية والسياسية في عصر يصف تجاربهم الذاتية، معبّرين عن مشاعرهم الشخصية، والقصيدة تشخيص لمنطقه الشعوري إزاء الحياة والأشياء. ثم يمضي النص: [1]

وَأَنا والليلُ المُطبق
أشلاءٌ ضائعةٌ تَتَمزَّق
تُضنينا الأشواقُ فَلا نَشكو
وَنَموتُ إِذا عَرَّتنا الشَمس
أو سَبَرت منّا الأَغوار
نَنشُدُ في ظِلِّ دُروبِ الغُربةِ والتَرحال
نهراً يغسلُ فينا الأَحزان
نَنشُد شَمساً تَدحُو عن دَربِ العَودَةِ أشباحَ الظَلَمة
نَنشُدُ نَجمة
تَحضُنُنا في ليلِ اليأس
تَهدي خُطُواتِ القَلب
لِلحُلمِ الضَائعِ، لِلطفلِ الغَافي في حِضنِ الغَيب
عَلَّ جِراحاتِ الأَمس

1 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:18.

تَخمدُ جَذوَتُها ويَجفُّ غديرُ الأَحزان

ونذوبُ صَلاة

وَنَعودُ كمَن يَحرثُ في المِلح

لا نَجني غيرَ عذَابِ الجُرح

غَيرَ ضَيَاعِ الأَحلام

لِنَعيشَ كَأَغرابٍ تَحتَ الشّمس

اختلفت الحياة بالنسبة للشعراء، وقد هاجَر بعضهم، ممّا أدى إلى سيطرة عاطفة الحنين للوطن، وكذلك تلوّن الشعر بالحزن والبؤس، والجراح التي تعرّض لها بعضهم، والهزيمة التي وقعت على صدر فلسطين، والعرب جميعا، فكل هذه الأحداث انعكست على الشاعر ورؤيته، مما أثرت بموضوعاته، والشاعر هنا تناول الموضوع دراميا، حيث برز محور درامي، كان أساسا لكثير من الأعمال الشعرية، وهو محور (الإنسان والزمان)، ذلك الإنسان الذي انطفأ قنديله في الليل، زمن الحسرة والحزن والتيه، ولكن الإنسان يبقى يركض خلف الحلم الهارب، والحلم النائم، ويظل القنديل بلا زيت، وكان تعقُّد الواقع الحضاري والسياسي والثقافي، كفيلا باتساع خبرة الشاعر الحياتية، واتساع نظرته للوجود، مما انعكس على رؤاه الشعرية.

ومن الأمثلة أيضا، (قصيدة الأرقام) للشاعر حيدر محمود، حيث قال:[(1)]

للمدينةِ . .

سبعونَ باباً . .

ولي . . كبدٌ واحدة!

أتعبتها السجايرُ،

والبحثُ عن لونِ عينيَّ،

والجوعُ . . .

والخوفُ . . .

---

1 . محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:124.

والأعينُ الحاقدة!
. . وَهي – منذ أتيتُ إليها
تلاحقُني في أزقَّتِها
وتضايقُني بلوائحِها،
ونصائحها الفاسدة:
(لا تَسر في الشوارعِ
. . كي لا يرى وجهَك السائحونَ
الأجانبُ . .
لا تختلط برجالِ الصّحافةِ . .
كي لا تشوِّهَ صورتَنا الوطنيّةَ،
لا . .
تكتبِ الشّعرَ . .
إلّا إذا كان
عن عسلِ النّحلِ،
أو غزلِ النّملِ،
لا . . تبكِ
لا . . تحكِ . .
لا تعشق امرأةً،
- لا تناسبُها -
فتُضيّعَ دفتركَ العائليَّ،
ورسمَكَ،
واسمَكَ،
تَخسرَ رقمَكَ،
في "لعبةِ المائدة"!
لا تَنَم . .
قبل أن تنحني للرصيف

احتراماً . .

وتلثَمَ خدّ حجارتهِ الباردة!!)

الشاعر حيدر محمود، هو شاعر رومانسي إنشادي، مسكون بالأنا الشعرية التي تختزل الذات والعالم ، مما أثّر ذلك على رؤيته الشعرية، عندما افتتح القصيدة بثنائية تقابلية بين المكان والذات، أي المدينة التي تفتح أبوابها السبعين للعابرين، والذات التي أتعبتها السجاير، والجوع، والخوف، والأعين الحاقدة.

ثم يبدأ السرد لحكاية المدينة، التي تلاحقه وتضايقه بنصائحها الفاسدة: "لا تسر في الشوارع كي لا يرى وجهك السائحون الأجانب، لا تختلط برجال الصحافة كي لا تشوه صورتنا الوطنية . . ."، وغيرها من النصائح التي لا تبقي الذات على حالها، إذ إنّه المسخ على مستوى الهوية، وعلى مستوى الثقافة وعلى مستوى الكرامة، وهنا تبلغ الذات أقصى درجات الاغتراب أي الغربة الشاملة.(1)

والغربة من المحاور الأساسية التي تدور عليها تجربة الشاعر حيدر محمود الشعرية، لأن المناخ العام للتجربة الشعرية، هو مناخ التردي والسقوط والهزائم على المستويين الذاتي والموضوعي، فالرؤية الشعرية هي التي يتم من خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية، التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة، لأنّ هذه الدراما (دراما الاغتراب) قائمة في الحياة، وهي رهن برؤية الشاعر نفسه، لأن الشاعر حيدر محمود هو الذي اكتشفها زمن السقوط.

ثم يمضي النص: (2)

كنتُ طفلاً،

أرقَّ من الصُّبحِ،

(حين أتيتُ إليها . .)

وأنقى من القمحِ . .

---

1 . المصلح، أحمد، 2004، الشعر الحديث في الأردن "تجليات المرئي ودلالة الرؤية"، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1، ص:269-276.

2 . محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:126.

لكنّها . . كرهتني

وخافت على ثديها، من فمي

فشربتُ دمي . .

ويمضي يقول:

يا امرأةً . . تتحيّزُ،

يا امرأةً . . جاحدة!

أتلفتني السّجايرُ،

أتعبني البحثُ عن لونِ عينيَّ

أنهكني الخوفُ منكِ،

عليكِ . . .

ومالي

سوى

كبدٍ

واحدة!!

وبنية اللغة هنا لم تكن وسيلة اتصال، بل كانت معنية أيضا في خلق خطاب شعري باحث عن تمركز (الذات المغتربة) في القصيدة، عندما عاد السرد على هيئة منولوج داخلي استرجاعي، وتنتهي القصيدة بانكسار الذات، فيتكرر التعب والبحث عن الهوية والجوع والخوف من المدينة، وعليها في نهايتها.

ومن النماذج الدرامية الموضوعية للشاعر (محمد لافي)،[1] قصيدة (لهلوب 1953):[2]

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1945، عمل في حقل التربية والتعليم، والصحافة الأردنية والسورية، وعمل ومحررا وكاتبا في جريدة المجد، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته: ديوان نقوش الولد الضال، وديوان الانحدار من كهف الرقيم".

2 . لافي، محمد، 1993، ديوان مقفّى بالرّماة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1، ص:53.

يدخل في السابعة مربي الصف
يذرع أرض الغرفة لحظاتٍ
وتشير عصاه للهلوبٍ: قف
هل أعددتَ الواجب؟
كم عدد أصابع هذي الكف؟
ويتأتئُ لهلوبٌ / يفغر فاه وقد جمّده الخوف
ومربي الصف
ما زال يهزُ عصاه بوجه الآخرِ
والآخر خارج حصّتِهِ
من جرسِ البدء إلى جرس الإخلاء
وهو هنالك تحت السدرة يبحث عن عقله في ساقية الماء!
والآن أقولُ للهلوبٍ
بعد ثمانٍ وثلاثينَ خريفاً من خيباتِ العمرِ
ورقصِ القلبِ على الرمضاء
ما همَّ إذا ضيّعتَ العقلَ
فكلُّ الأمةِ من زمنٍ تركضُ دون حذاء
باحثةً عن هذا العقلِ الضائعِ في آبار النفط ورمل الصحراء!

يتخذ الشاعر من الرؤية الذاتية موقفا نقديا حيال الواقع، الذي أحسّت الذات بعبئه عليها، فهو يسرد حكاية مربي الصف، الذي يشير بعصاه للهلوب الرمز، وقد جمّده الخوف بعد السؤال الصعب، الذي يتأتئ لهلوب ولم يستطع الإجابة عنه، والآخر الذي خارج حصته يبحث عن عقله في ساقية الماء، حيث يصنع الشاعر محمد لافي زبدة التجربة المأساوية لجيل عبأ نفسه بالأحلام.

وبعد سرد الحكاية، يظهر صوت الشاعر، ليطمئن لهلوب، ضمن منهجية شعرية هجائية، للأمة التي ظلت تركض دون حذاء، باحثة عن العقل الضائع في آبار النفط ورمل الصحراء، بعد ثمان وثلاثين خريفا من خيبات العمر، والعدد ثمان وثلاثين دلالة الكثرة الظرفية. ويرمز الشاعر إلى الهزائم العربية المتتالية وتقبلهم

للهزيمة، وذلك من خلال ركضهم دون حذاء، وأن العربي لا ينظر إلا إلــى الــنفط ومردوده، ولا ينظر إلى المستقبل وبناء الحضارة الإنسانية.

وقد اختلفت حياة الشاعر العربي المعاصر عن القديم في صلته بــالمجموع، فهذا الشاعر المعاصر مدفوع إلى الفردية والاستقلالية، بطبيعة عصره الاجتماعيــة والسياسية والفكرية والحضارية، وهذه الفردية في الفكر والرؤى لا تتعــارض مــع الانشغال بهموم الواقع وقضاياه، فالشاعر المعاصر لا ينبثق من الضمير الجمعي في الرؤى، أو في طرح الرؤى، لكنه يتوجه بطرحـــه ورؤاه وفرديتـــه البـــارزة إلـــى المجتمع المحيط، أو المجتمع الإنساني عامة، منغمسا في همومه.[1]

وتتسع كذلك الرؤية الشعرية عند الشاعر (خالد محادين)،[2] فــي قــصيدته (السيدة)، حيث تعتبر قصائده قوية في معناها ومبناهـــا، إذ تعكــس قلــق الــشاعر والمعاناة التي يواجهها، وتتولد العاطفة الوطنية الصادقة،التي تلامس وجدان القرّاء، وتهدف إلى إيقاظ الأمة من غفوتها، من خلال الهم السياسي والقومي، الــذي يحتــل مكانة كبيرة في شعره، حيث يقول: [3]

كنتُ أسافرُ في عينيها بدويا
مكسورَ الخاطرِ وأغنّي :
من أين لعينيها هذي اللغةُ المنسيّةُ
أو هذا العشقُ المهجور
كنتُ أسافرُ في عينيها بدوياً

1 . عبد الفتاح، كاميليا، 2007، القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكريـــة والفنية"، دار المطبوعات الجامعية، السعودية، ص:755.

2 . "شاعر أردني، ولد عام 1941، عمل فـــي وزارة الثقافـــة، ووزارة الإعـــلام، وجريـــدة الرأي، والإذاعة، والديوان الملكي، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته: ديوان مسافرة في الجراح، ديوان صلوات الفجر الطالع، ديوان الحجر".

3 . محادين، خالد، 1990، الأعمال الشعرية، مديرية المكتبات والوثـــائق الوطنيـــة، عمـــان- الأردن، ص:352.

مسروقَ الشّفرةِ والنّبرةِ والكثبان
مسكوناً بالوحشةِ ، مسبياً
مطحونَ الوجدان
كنتُ أسافر فيها حُلماً وأغنّي :
من أينَ لوجهكِ هذا الدفـءُ العربيُّ المفقود؟
هذا زمنُ الوأد الآخرِ ، والموءود
رَجُلٌ يسحب رَجُلاً أو يدفع رَجُلاً
يتكوّمُ عِندَ حِذائِك لحمٌ نتنٌ
يأكلُهُ الوطنُ الجائعُ ، يقذفهُ سُمّاً
ويسيلُ قيود

ومن القصائد التي تظهر فيها الصفة الدرامية، قصيدة (يتوهج كنعان) للشاعر (عز الدين المناصرة)،[1] التي استخدم فيها غالبية الأساليب الفنيـة التـي عرفتهـا الحداثة الشعرية ذات المناخ الدرامي، ويقول: [2]

أحاول أن أرسم البحر، لكنَّهُ
كنساء الينابيع، يبدو صديقاً
ويهرب من بين كفَّيَ مثل حقول القطار.
وأركضُ: اُنظر حِجاجاً من الصخرِ،
يأوي الحمام إليهِ من البحر والأُفق
والتينة المقدسيَّة:
بلَّورُ سيقانها يصل المتوسّطَ،

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1946، عمل مذيعا ومنتجا، ومديرا للبرامج الثقافية فـي الإذاعـة الأردنية، وأسس رابطة الكتاب في الأردن عام 1973، حصل على جائزة الدولة التقديرية في الشعر، ومن مؤلفاته الشعرية: ديوان رعويات كنعانية، وديوان كنعانياذا".

2 . المناصرة، عز الدين، 2005، الأعمال الشعرية، دار مجـدلاوي، عمـان- الأردن، ج:2، ص:201.

أما الشُروش، فأعصابُ جدّي
ويهربُ منّي الكلام
إذا ما اصطدمتُ بتينةِ قلبي
عليها السلام.
هنالكَ أيضاً ستبقى الحجارةُ شاهدةً
أنّها أصبحت مطعماً للبلاغةِ:
مقهىً على الأبيض المتوسّطِ، دون نساءٍ،
ودون سماءٍ، ودون ارتجافٍ،
ودون نراجيلَ أو زَنجَبيل.

هذه القصيدة منذ عنوانها تطالعنا بتباشير النصر المؤزر، مستندة إلى الرمز التاريخي الكبير (كنعان)، وينتمي الفلسطينيون إلى جدهم الأكبر كنعان، وذلك بأن الكنعانيين واليبوسيين قد سكنوا فلسطين، واستقروا في مدينة القدس، منذ قرابة خمسة آلاف عام.[1]

ونلاحظ منذ السطر الأول من النص منولوجا، بحيث يلتفت المتكلم ليخاطب نفسه، الذي قال:"أحاول أن أرسم البحر، لكنّه كنساء الينابيع، يبدو صديقا"، فالشاعر يفتتح المقطع بالفعل المضارع "أحاول"، "وهو أحد لازمتين شعريتين يرتكز عليهما البناء الشعري، ويطلق على هذه اللازمة "أحاول"، وصف اللازمة – الفتح، أي أن مهمتها كانت فتح الآفاق أمام القصيدة، والمساعدة على نمو فعلها الدرامي من الداخل بالتآزر مع عناصر أخرى، والفعل يشير إلى أن حركة القصيدة تبدأ من الرمز الحاضر، ثم تنتهي به أيضا من خلال الفعل المضارع "يتوهج"، الذي يربط بين الآن والآتي".[2]

---

1 . انظر: أبو لبن، زياد، 2006، عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري، عمان- الأردن، الطبعة العربية، ص:39.
2 . المصدر نفسه، ص:40-42.

ويحاول الشاعر أن يرسم البحر الذي يرمز به دلاليا إلى الوطن، ويرى فيه نساء الينابيع التي تشبه الصديق، ولكنّه يهرب مثل حقول القطار، ورؤيا الشاعر أرادت ذلك، عندما عمق ارتباطه وارتباط شعبه بالأرض، من خلال "أعصاب الجد"، عندما قال: "أما الشروش فأعصاب جدي"، وهي التي تتغلغل في مسامات التراب، ثم يوجه الشاعر السلام إلى (التينة المقدسيّة)، والتي انطلقت منها الرحلة إلى تينة قلبه، فالشاعر يمتلك مخيلة خصبة، ومحلقة في تشبيه حي بارع لسيقان النبتة الناصعة التي تشبه البلور، والشروش بأعصاب جده، فكان كما نبتة النجيل، جذورها ثابتة ومتأصلة في الأرض، وتعاود الإنبات والإيناع، حتى ولو بلغ القص حدا يمحوها من على سطح الأرض، والشروش هي الذخر الوحيد الذي بقي له، فتشبث بها، وصرّها إلى وجدانه، حتى التقت لديه الحاجة للوطن والهوية مع الحرية.

فالشاعر يولي المكان اهتماما بالغا، بحيث يمكن القول إنها قصيدة المكان الفلسطيني، وهي من القصائد العربية النادرة والطويلة، التي تكشف عن موهبة شعرية خلّاقة، عبّرت عن الحدث الثّوري بشكل فني خلّاق، لذلك تناولت هذا المقطع القصير، الذي يزخر بالقيمة الجمالية المدهشة على صعيد الرؤيا والتخيل وبناء الصورة.

5.2 دراما القصيدة :

وهي حالة من حالات تكثيف الرؤى لدى المبدع، في حالة من حالات الانحياز الشديد، متخطيا حالة من حالات المونولوج صوت الشاعر، فهو صوت داخلي يمكن أن يستدعي أصواتا أخرى، لكنّها تكون على درجة كبيرة من التكثيف والتداخل حيث يصبح للقصيدة بناء فني كامل ومحكم.[1]

ودراما القصيدة، لا تقوم فقط على رمز أو أسطورة أو حدث تاريخي قديم، يحاول المبدع إعادة صياغته من جديد، وإنما هي (فعل، ورد فعل) بين مكونات

---

1 . بغدادي، محمد، الشعر العربي في أزمة، المحرر الثقافي لوكالة الصحافة العربية.
http://www.alyum7.com/save.php?cat=11&article=2094

القصيدة بأسرها، بين المعجم الشعري من خلال ألفاظه ومفرداتـــه، بـــين الـــصور بعضها ببعض، بين طول وقصر السطور الشعرية، بين إيقاعات الموسيقى الشعرية الظاهرة والداخلية، حتى بين علامات النبر والتوقف والتعجب! بين تداعي الأفكـــار خلال توتر القصيدة، بين الانتقال والانطلاق والعودة إلى مـــضمون العمـــل، بـــين العنوان وجسم القصيدة، إنّها صراعات لا تنتهي بين مقومات القصيدة نـــشعر فيهـــا بهذه الدراما عالية النبرة.[1]

إذن نستنتج أنّ المشاهدَ التي يسردها النص في القـــصيدة الدراميـــة مـــشاهد درامية تمثيلية، نستطيع أن نتخيل حدوثها على خشبة المسرح أو في مسرح الحيـــاة، كما نتخيل تمثيل مكونات القصيدة بأسرها على خشبة المـــسرح، وهـــذه الإمكانيـــة التمثيلية تمنح القصيدة بنية درامية واضحة.

ومن النماذج التي تمثّلت فيها دراما القصيدة، قصيدة (عزلة)، للشاعر محمود الشلبي، حيث يقول:[2]

شيخٌ تربَّعَ فوقَ مائدةِ الظلام .
عيناه من حجرِ الشقاءِ ،
ووجهه سِفرُ الغَمام .
أبصرتُه عند الجدارِ ،
يلفُّه ثوبُ السقام .
نادى ....
فأرجعني إلى عهد الطفولة والغرام .
البيتُ كان هنا .....
وكان النهرُ يلقانا
كأسراب الحمام.
وتكلَّمَ الشيخُ الوحيدُ ،

1 . سويلم، أحمد،1998، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج:2، ص:28.
2 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:322.

كما المشوقُ المُستهام .
فأعاد لي العمرَ الجميلَ ،
أعاد لي وَهجَ ابتسام .
لكنّما الزمنُ الثقيلُ طوى الكلام .
وطواه تحت جناحِ عُزلتهِ .....
ونام .

تتسم القصيدة السابقة، بأنها من النصوص ذات البنيـــة الدراميـــة، وتتكـــئ دراميتها على السرد القصصي الذي يستغرق القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وهذه السردية تحكي أحداثا ترتب الواحد منها على الآخر، داخل إطـــار مـــن الـــصراع، فالمتكلم يسرد لنا حكاية الشيخ، ويصف لنا ما ظهر عليه من الشقاء والغمام والسقام، وثم يكمل سرد لحكايتهم، حين ناداه الشيخ وبدأ يحدثه عن عهد الطفولـــة والغـــرام، فهذا الحديث أعاد له العمر الجميل، ووهج ابتسام، ولكن ينمو الصراع مع الحـــوار، عندما يصبح الحديث عن الزمن المثقل بالشقاء والتعب، عندها طوى الشيخ الكـــلام، واشتد الصراع بينه وعزلته ونام.

هذه المشاهد التي يسردها النص مشاهد درامية تمثيلية، نـــستطيع أن نتخيـــل حدوثها على خشبة المسرح، وهذه الإمكانية تمنح القصيدة بنية درامية واضحة.

وفي قصيدة (صباح جميل)، للشاعر (إبراهيم نصر الله)،[1] يسرد لنا حكايـــة فيها تتابع للأحداث وتسلسل، نستطيع أن نتخيل حدوثها على خشبة المـــسرح، فهـــي تستغرق القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، داخل إطار من الصراع، يمثله اضـــطهاد الذات، يظهر في النهاية، عندما قال: "يطلقون الرصاص على جبهتي وأتـــرك بـــين يديها طريقا ... وجثة".

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1954، عمل في الصحافة، وحتى الآن مستشارا ثقافيـــا ومـــديرا للنشاطات الأدبية في مؤسسة شومان، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، حـــصل علـــى جائزة (أفضل ديوان)،بالإضافة إلى عدة جوائز أخرى من رابطة الكتاب، ومـــن مؤلفاتـــه الشعرية: الفتى النهر والجنرال، حطب أخضر، نعمان يسترد لونه".

جعل الشاعر عنوان القصيدة (صباح جميل)، ولكنه عكس الحقيقة التي تدور في القصيدة كاملة، وذلك عائد على الطاقة المتحفزة فيها، حيث الأمنيات لا تتحقــق؛ لأن نظر الشاعر مشدود إلى المستقبل، وعلاقة الإنسان الخلاق به، فيقول: [1]

على هوّةِ الانتظارِ الجميلِ
أسيلُ إلى مطعمٍ جانبي
وأسند عيني إلى أوجُهِ العابرينَ.. وأبحثُ
أسندُ ظهري إلى حاجزٍ من حديدٍ
وأقضمُ خوفي بالاّ تجيءَ
وآخرَ لقمةِ خبزٍ
يباغتني وجهُها مرةً
في فتاةٍ تموجُ
ولكنّني أدركُ الفرقَ بينهما
على هوّةِ الانتظارِ...
الطريقُ تَفَرَّعَ في جسدي
والإشاراتُ تركضُ...
والعابرونَ كثيرونَ ...
ليسَ هناكَ أحد !!!

* * *

تجيءُ من الحزنِ في آخرِ الأمرِ... كالزهرِ
تتلو عليَّ أماني المساءِ
أقولُ ..تأخرتِ
- أنّكَ تعرفُ ... تأتي الشوارعُ في لحظةٍ للمدينةِ
ثم تموتُ على حاجزِ الأمنِ عندَ الحدود

---

1 . نصر الله، إبراهيم، 1994، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1، ص:34.

تناولني يدَها ونسيرُ
فتتسكبُ اليدُ عبرَ مساماتِ جلدي
يضجُّ الطريقُ
-:جنــــــودٌ
-:جنـــــــــود
يحيطونَ بي
يطلقونَ الرصاصَ على جبهتي .
يقرؤونَ عليَّ حقوقي !!!!
وأُتركُ بين يديها طريقاً ... وجثة
ص . ب . ا . حٌ .. جميـــــل!

جاءت الشَرطة في هذا النص، إشارة إلى مشاركة الشخوص الذين يظهرون في المشهد الدرامي، والشخوص الأساسيون في هذا المشهد اثنــان فقــط، فــالمتكلم المذكر، والمخاطبة الأنثى، والقصيدة في بدايتها سرد لحكايته في لحظــة الانتظــار الجميل في المطعم الجانبي، حتى يصل إلى مجيئها، ويدور بينهما الحوار، وإن لــم تكن الشرطة إشارة إلى بدء قول إحدى الشخصيات، بل إشارة إلى أي نشاط يصدر عن الشخصية من قول أو فعل، إلى أن تنتهي القصيدة بمشاهد درامية تمثيلية، تمنح القصيدة بنية درامية واضحة.

ومن الأمثلة أيضا على دراما القــصيدة (شــيخوختان)، للــشاعر خيــري منصور، فيقول:[1]

تحصي قبل النوم
خواتمها
وتعيد إلى الصندوق الخشبيِّ ..
قلائدها
تقرأ بضع رسائل صفراء وحائلة الحبر

1 . منصور، الأعمال الشعرية، ص:229.

يتردد في كلٍّ منها

ـــــ قد ألقاكِ قريباً

هي في السبعين

وقلادتها الأولى في الخمسين

وخواتمها ...

ما خُلعت يوما

لكنَّ أصابعها،

نَحلَت وبرتها الأعوام

تتأمل في صمت ثرثار ونُعاس

مِشطاً عظميّا أشيَب

مشطا أدرد

وتنـــــــام

وهي من القصائد التي تحمل الازدواج في موضوعها منذ البداية، ونحن هنـــا تناولنا إحدى الشيخوختين، لتلك المرأة التي بلغت من الكبر عتيا، وهي تحصي خواتمها قبل النوم، ولها الصندوق الخشبي، والرسائل الصفراء، والمشط العظمي، وكـــل هـــذه الأمور ذكرها الشاعر لتدل على الشيخوخة، ورسم الشاعر لها صورة عندما قال:

"وخواتمها

ما خلعت يوما

لكن أصابعها نحلت

وبرتها الأيام "

في سرد الشاعر لحكاية المرأة التي بلغت سن الشيخوخة، منذ بـــدايتها وحتـــى نهايتها، كانت بنية درامية تمثيلية، وكأن المرأة تمثل أمامنا على خشبة المسرح، ولكـــن التمثيل كان يدور في صمت ثرثار، وهي صورة رسمها الشاعر للمرأة، وهي تتأمـــل مشطا عظميا أشيب، إلا أن هناك صوتا خرج من بين صمتها، وهي تقـــرأ رســـائلها الصفراء: "ــــ قد ألقاك قريبا" وهذه الشرطة تدل على وجود صوتٍ آخر غير صوت المتكلم.

الفصل الثالث

التشكيل الدرامي في الشعر الأردني المعاصر

يُعَدُّ المسرح أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريا كما عرفنا، والشاعر في هذه البنية لا يبتكر مسرحية، إنما يفيد من آليات المسرح المتعددة، ويتخير من هذه الآليات ما يصلح ليكون عنصرا شعريا مخصبا للتجربة، حين ابتدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها، ورسائلها الفنية، للتعبير بوساطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة.

فقد اتجه الشعراء المعاصرون إلى الإفادة من البنية المسرحية في بعض تجاربهم الشعرية، سعيا وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميق التجربة، وإكسابها مساحة زمنية ومكانية ورؤيوية أبعد ممّا تكتسبه من خلال الطرح التقليدي.[1]

ومن التكنيكات التي استعارتها القصيدة من المسرحية:

1.3 تعدّد الأصوات:

يُعَدُّ الصوت، أبرز الملامح الدرامية في القصيدة الحديثة، ويتمثّل في إدخال أصوات أخرى إلى صُلب الملفوظ الشعري، وهو تقنية مسرحية، ووسيلة فنية للتعبير عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة.

فقد حاول الشاعر المعاصر في البداية، أن يعبر عن تعدد الأصوات، التي تمثل الأبعاد النفسية، والشعورية المختلفة لرؤيته الشعرية، بوسائل شعرية خالصة كالموسيقى، ولكنّه لم يقف عند هذا الحد في محاولته إضفاء لون من الدرامية على رؤيته الشعرية، وإنّما حاول تجسيد بعض أبعاد رؤيته، في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة، وتبرز دراميتها.[2]

---

1 . عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، ص:740.

2 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:205.

ويعتبر تعدّد الأصوات، ملمحا دراميا نستطيع تلمُّسَهُ بوضوح، في كثير من النصوص الشعرية الحديثة، التي يبتعد الشاعر العربي الحديث من خلاله عن الإسراف في المباشرة، حيث يُدخل أصواتاً غير صوته، أو مضافة إلى صوته داخل الملفوظ الشعري، وذلك بفضل ثقافته الجديدة، واطلاعه على حركة الشعر العالمية، بالإضافة إلى إيمانه بوحدة التجربة الإنسانية في مختلف العصور، وهو الأمر الذي دفعه باتجاه إدماج أصوات، ورؤى تنتمي إلى أزمنة مختلفة، وعوالم واتجاهات متباينة، ليعمق صوته، وليغني تجربته الشعرية، فكانت أن عجّت القصيدة العربية الحديثة بكثير من الرؤى والأصوات، استحضرها الشاعر الحديث من التاريخ، واحتفظت برصيدها الفكري، والانفعالي الكامن بارتباط الصوت أو الرؤية بالموقف الأسطوري أو التاريخي.(1)

ونماذج تعدد الأصوات (الأشخاص) في القصيدة الحديثة غير قليلة، وهذه الأشخاص - في الغالب - تعبّر عن أبعاد فكرية، وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر، أكثر ممّا تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أنّ هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة، هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه.(2)

ويرتبط (الحوار) ارتباطا وثيقا بتقنية (تعدد الشخصيات) في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية في القصيدة، فهو يُستخدم كتكنيك إضافي مع تعدُّد الأصوات أو الشخصيات، ولكنّه في بعض القصائد يُستخدم باعتباره تكنيكا أساسيا، ويتضاءل دور تعدُّد الشخصيات إلى جواره.(3)

ففي قصيدة (إيقاعات وهوامش) للشاعر محمود الشلبي، تطالعنا شخصيات متحاورة، حيث يقول الشاعر:(4)

إيقاع: سجَّانُ صهيونيٌّ يتلهَّى بمفاتيحِ الزنزانة.

---

1 . المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي، ص:82.

2 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:206.

3 . النجار، حركة الشعر الحر في الأردن من العام 1979 – 1992، ص:377.

4 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:211.

وسجينٌ في (نفحة) يسكبُ قارورةَ عِشقٍ. . .
فَوقَ الجُدران.
ناحَت في (نفحةَ) قبَّرةٌ أسيانَه.
واشتعلت في الأُفُقِ الغربيِّ يدان.
إيقاع: مَدَّت غزَّةُ سُلَّمَها للبحرِ المتوسِّطِ. . .
والصحراء.
كانَ البحرُ يسافِرُ – ساعَتها –
صَوبَ الرمل.
وقميصُ سجينٍ يتسلَّقُ جِذعَ الرّيحِ،
شراعاً مِن لَهبٍ. . . ودماء.
مالَت سيدةٌ نحو الشُرفاتِ المهجورةِ،
قالت:
في "نفحةَ" كوكبةٌ. . . .
وعلى بابِ المُعتقلِ الصحراويِّ الخيل
هامش: لَهُم صمتُهم . . . جوعهُم . . . ، زُرقةُ
البحرِ ،
نَزفُ النُّبوَّة،
عُرسُ الولادة.
لهم دينُهُم . . . شَجَرٌ ينتمي ،
حُلمٌ يرتمي ،
واحترافُ الشَّهادة .
لنا دينُنا ساعةً .
لهم دينهم ساعتين .

في القصيدة أصوات متعددة، ومُحدّدة، حيث تبدو إشارة إلى الواقع العربـــي، خاصة مع القوات الصهيونية، أي إلى المناضلين في سجن نفحة الصحراوي، وفـــي القصيدة، تطالعنا أصوات وشخصيات ترمز إلى بعض أبعاد رؤية الشاعر وتجسدها،

بحيث يبدأ الشاعر القصيدة بصراع بين السجين والسجان، الذي يتلهى بمفاتيح الزنزانة، ويخرج صوت السجين على لسان الشاعر، يتحدثان عن غزة وبحرها، فيختلط الصوتان في صوت واحد، ويظهر صوت المرأة تحدثنا عن كوكبة في نفحة الصحراوي، وعلى بابه الخيل، ثم يدخل صوت (الجوقة والكورس)، وهذا ما سندرسه لاحقا، يشرح لنا حال السجناء، ويستمر صوت السجين (خير) على لسان الشاعر، يعبّر عن أمه التي رحلت وفي خاطرها حلم السنابل، ويتوحد صوتها مع صوته عندما "ذكرت خيراً وبكت":[1]

إيقاع: رَحَلَت أُمِّي وفي خاطِرها حُلمُ السنابل .

علَّقَت دمعتها فوقَ الرموش.

ذَكَرت (خَيراً) ، بكت .

أَسلَمَها الصَّمتُ إلى حِضنِ المُقاتِل .

إذ تستمر الأصوات في حديثها عن السجن والسجناء، وعن الأم والشعوب، فهذا الزخم من الأنماط الإنسانية، تتوزع أصواته على القصيدة، وتتداخل أحيانا مع تصاعد النبرة الدرامية، وارتفاع حدة المواجهة.

فالقصيدة من بدايتها وحتى نهايتها، تصدر لنا أصوات المناضلين الثلاثة (خير، وراسم، وعلي)، حُكم عليهم بالسجن المؤبد، واختلطت مع أصوات أخرى، وتكشفت بؤر الصراع بينهم وبين السجان، بحيث لعب الصوت دورا كبيرا في بناء الحدث الدرامي وتصعيده؛ فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع، وتسهم جميعها في النهوض بكثافة الحركة الدرامية، وإكمال زواياها وضلالها، للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن، ويمضي النص: [2]

هامش: يموتُ (راسمٌ) . . .

وفي العينينِ شهوةُ الحياةِ،

في يديهِ خارطة.

---

1 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:213.

2 . المصدر نفسه، ص:214.

ويمتطي (عليٌّ) البُراقَ،

والرِّدَاءُ دم.

يعانِقان في المَدى الرحيبِ جدولاً. . .

وأُغنياتٍ ساخِطة .

ويسكبانِ في المفاصلِ الوطن.

مُعَذَّبَاً. . .

وطاهِراً مِنَ النَّدَم.

اختلطت الأصوات على لسان الشاعر "يموت راسم.. ويمتطي علي البراق"، وتداخلت أصوات تشرح لنا حالهم "يعانقان في المدى الرحيب جدولا.. ويسكبان في المفاصل الوطن"، وحال أمهاتهم "علقت دمعتها فوق الرموش.. أسلمها الصمت إلى حضن المقاتل"، حتى انتهت باستشهاد (راسم وعلي) في المعتقل، على إثر إضرابهم المستمر عن الطعام.

غير أن ما أودُّ الإشارة إليه، ونحن نتحدث عن تعدد الأصوات، بوصفه واحدا من أبرز الملامح الدرامية في القصيدة الحديثة، أن الشاعر محمود الشلبي، كان واحدا من الشعراء الذين عمدوا إلى استحضار أصوات السجناء، والمناضلين في السجون الصهيونية لإعلائها في الشعر.

وتُعَدُّ قصيدة (عز الدين القسام)، (جزءا من حديث ذات ليلة باردة)، للشاعر محمد القيسي، مثالا نموذجيا للمزاوجة بين الشعر الغنائي والدرامي، مع اجتماعها في إطار قصصي:[(1)]

وأنا مثلُ مُغنٍّ يحملُ قيثارا

يمشي في الحُلمِ ويَبكي، ويغنّي

يَهبطُ سَقفُ الليل

أَفتتحُ كِتابَ الوَحشةِ، أرسمُ فوقَ الجُدران

أَقماراً، أَحرقُها

1 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:193.

"مغنٍّ يحمل قيثارا.. يمشي في الحلم.. ويغني"، هذه تكوينات وأفعال شعرية غنائية، تريد أن يكون لها بعدها الرمزي الموحي، والشاعر في هذه القصيدة استطاع ببراعة واضحة، أن يخلق مناخا دراميا حيا، من خلال نمط من التزاوج الحي، بين الشعر والرسم:"أرسم فوق الجدران أقمارا"، أي يرسم الشاعر مشهدا من مشاهد القصيدة ثم يحرقها.

فالبنية الدرامية للقصيدة، تتخذ شكل الديالوج المتبادل بين الراوي (أبو الحسن اللداوي) و(الشيخ عز الدين القسام)، وقد استخدم الشاعر لهذا الديالوج أدوات واضحة، تدل على وجود الحوار بين الطرفين، وهي إشارة (•) التي تدل على صوت الشاعر ، وجاءت في النص حوارا لعز الدين القسام على لسان الشاعر، والإشارة (-) جاءت لتدل على صوت آخر، وبين الاثنين يقف الشاعر الذي يدلي بصوته الخاص بين الحين والحين، والقصيدة كلها عبارة عن حوار بين أصوات متعددة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت، أو أكثر من شخصية في القصيدة، يُستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات، أو الشخصيات في بعض القصائد، ويمضي النص: [1]

- في العاشر من أَيلول المَاضي
أَعولَتِ الدُنيا
وانشقَ جدارُ البَيت
عن شيخٍ كانَ جَريحاً
وَوقورَ الحُزنِ، مَهيبَ الصَمت
بادَرني مثلَ الدَهشةِ، قال:

يستخدم الشاعر لفظة (قال) مسندة إلى الفاعل أبي حسن اللداوي، يشرع في الولوج إلى عالم الحس القصصي. والسّرد المطعّم بالحوار الدرامي والملحمي في آن. إنّه يذكرنا بعبارة (قال الراوي)، التي تتردد في السير والملاحم الشعبية الطوال

1 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:194.

مئات المرات، ومن هنا يتحقق بعد آخر هو التحام القصيدة من هذه البؤرة بالـذات مع الملحمة الشعبية.[1]

ثم يمضي النص: [2]

- أنا عزُّ الدّينِ القسَّام

هل تأذنُ لي

أَن أَقضي اللَّيلَة في بَيتِكَ؟

- عزُّ الدّينِ القسَّام!

لا أعرِف أحداً يَحمِلُ هذا الإِسم

- رَجلٌ من أَرضِ الشَام

لا يَملكُ عائلةً

لا يَملكُ بيتاً

يدور الحوار في البدء على التعارف بين الشخصيتين، فتتعدد الأصوات هنا بين رجل يستأذن قضاء الليلة في بيت الآخر، والآخر ينفي معرفة من يحمل هذا الاسم، حيث ينطوي الحوار على موجة ضوئية، ترسلها منارة الرؤية الشعرية، فيستضيء بها جانب من وجه القسام، ويشتد عندها الصراع عندما يكون لا يملك عائلة ولا بيتا، فهو مجهول منسيّ، مجهول المولد، مجهول الموت.

ويمضي النص ليرصد أصواتاً أخرى: [3]

يتَجوّلُ في أحياءِ الفُقراء

وكثيراً ما شَاهَده بَعضُ الفَلاحين

يَعبُرُ بينَ الأَشجار

يَبحَثُ عن حَبَّة تينٍ يابسةٍ،

---

1 . خليل، إبراهيم، 1975، الشعر المعاصر في الأردن"دراسة نقدية"، مكتبة وزارة الخارجية، عمان- الأردن، ص:49.

2 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:194.

3 . المصدر نفسه، ص:195.

عن جُرعَةِ ماء
كانَ يَرى بَعضَ النِسوَةِ،
يَحملنَ جِراراً،
ويَطفنَ على الآبار
فَيَمرُّ سَريعا
ويُحاذرُ لُقيا الأَطفال
والنَظَر إليهم
كي لا يبكي

عمد الشاعر محمد القيسي، إلى استحضار أصوات الفقراء والفلاحين، وأصوات النسوة والأطفال، لتشكل مع ما رُسم من مشاهد صورة من صور الحياة، استطاع من خلالها أن ينقل صورة القسام بصوته: "وتَوَقَّفَ مهموماً مِثلَ حِصانٍ مُجهد ليتابع".

ثم يقول: [1]

- أنتَ حَزينٌ يا شيخ
ما تحمِلُ في قَلبك؟
- مَنشوراتٍ سريّة
- ماذا
- أحملُ تَذكاراتِ الأَمسِ،
مواويلَ الجَبَلِ وصُوراً للأطفالِ البَاكين
أحملُ وطناً يَتَوجَّع
فأَنا مُنذُ قُتلت
هاجرتُ إلى مَملكةِ الأَعشابِ
سَكَنتُ قُلوبَ الشَجرِ
وأَعراقِ الزعترِ، قُلت:

1 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:198.

يأتي مَن يكسرُ هذا القَيد

يأتي مَن يُشعِلُ أعراسَ الأرضِ،

ويَحترمُ الإِنسان

لكن لم يأتوا حتى الآن

فمتى يأتون،

متى يأتون!

تبدأ شخصية القسام هنا بالتحول إلى رمز، وازدادت قربا من الواقع، فيظهر صوت آخر على لسان القسام، "وكأن القسام يتحول إلى رجل عصري، يوزع المناشير السرية في الأرض المحتلة، داعيا الناس لمقاومة الغزاة، ويرتحل في كل مكان باحثا عن أولئك الذين يكسرون القيود، ويشعلون أعراس الأرض".[1]

إذن قصيدة عز الدين القسام جزءا من حديث ذات ليلة باردة، زاوج فيها الشاعر بين البنية القصصية والدرامية، مع تغلغل النفس الغنائي فيما بين البنائين، وإذا كان هذا قد أضعف من عنصر الحركة في القصيدة، فإنه من جهة ثانية أعطاها دفعة من الحس الشعبي الملحمي الجماعي، الذي يطمح إلى بلورة موقف الشاعر، وتوضيح أبعاده.[2]

وقد حاول الشاعر (عبد الله رضوان)،[3] في قصيدته (نشيد الحجارة)، أن يعبّر عن تعدد الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية، في رؤيته الشعرية، بموسيقى الشعر، ولجأ إلى وسيلة موسيقية بارعة، للتعبير عن بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية، حيث أعطى كلا من الصوتين المتحاورين - الذين يمثلان الحزن على جباليا وحلم الصغار، والغضب من الزمن الطاعن – وزنا موسيقيا مختلفا، عن الوزن الذي

---

1 . خليل، الشعر المعاصر في الأردن"دراسة نقدية"، ص:50.

2 . المصدر نفسه، ص:52.

3 . "شاعر أردني، ولد عام 1949، عمل مدرسا في وزارة التربية والتعليم، ينشر إنتاجه الأدبي في الصحف والمجلات المحلية والعربية، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته الشعرية: خطوط على لافتة الوطن، الخروج من سلاسل مؤاب، أما أنا فلا أخلع الوطن".

أعطاه للآخر، أما صوت الحزن والحسرة فقد أعطاه وزنـــا بـــسيطا، لا تعقيـــد ولا تركيب، هو (المتقارب)، عندما قال: [1]

كأنّ الحجارة أمي

وأركضُ خلف سماءٍ مرصعةٍ بالحجارة فوقَ "جباليا"

"جباليا" . . . ويصعدُ فيَّ النهارُ

وحلم تجلّى رعتهُ أيادي الصغارُ

صغارٌ حقائبُهم عمرهم

بينما أعطى الصوت الآخر، وزنا مركبا معقد الإيقاع، وهو وزن (البـــسيط)، مستعينا به في الشعر الحر، حين يرتفع الصوت المعبِّر عن الغضب، قائلا: [2]

عمرُ الحساسينِ إذ تُنعشُ الوقتَ

وقتَ النبيينَ، لا وقتنا العربي الطعين

عَنقِد إذن أيُّها الغضبُ

وهكذا، يستمر الصراع على امتداد القصيدة بين هذين البعدين من أبعاد رؤية الشاعر، صورة الحزن عندما اعتبر الحجارة كأمه، وهو ينظر إلى السماء، وإذ هي مرصّعة بالحجارة، وغيرها من الصور الحزينة للصغار، وصورة الغـضب علـــى جباليا، وعلى الزمن الطاعن، فتتداخل الأصوات، وتختلط، فحينـــا يظهـــر صـــوت الحزن، وحينا يخرج الغضب، فيقول: [3]

"جباليا" هي الروح في حضرةِ الشعرِ أرخَت مفاتنَها

فاستفيقوا لنا أيُّها العرب

ونولد من زمن طاعنٍ في التبدُّل مثل الهواءِ

---

1 . رضوان، عبد الله، 2001، الأعمال الشعرية "شهقة مـــن غبـــار"، دار الكنـــدي، عمـــان- الأردن،

ص:249.

2 . المصدر نفسه، ص:250.

3 . المصدر نفسه، ص:250.

وداعاً إذن أيُّها التعبُ

هذه الأصوات، تتفجر منطلقة من صوت الشاعر الذي ينقسم على نفسه، ويصير ذاته وغيره في آن، ويتمثل تعدد الأصوات باختلاف الأوزان الشعرية تبعا للموقف.

ومن مظاهر تعدد الأصوات، تلك الأسطورة التي أبدعها الشاعر عز الدين المناصرة، في قصيدته (كيف رقصت أم علي النصراوية؟؟)، والتي تبرز أولى خصائصها في القدرة على (خلق النموذج)، وهي سمة لم تكن لتظهر في نتاج الشاعر السابق، وقد ظهر من خلال مزجه للرؤى، وصهرها في بوتقة نصية مكثفة وعميقة، تشكل مجتمعة رؤيته الشعرية، للمرأة التي تمثّل النموذج الثوري لأمهات المناضلين، التي تناضل معهم، وإذا ما استشهد أحدهم، تطلق الزغاريد، وتعيش حلما لا يموت، ونقرأ في نصه: [(1)]

غالباً ما يشدُّهُمُ الوجدُ، حين تكونين، صوتَ الرنينِ
العميقِ العتيقِ الذي في الزمان السفيه
رَجعُ صوتكِ، مثل الأغاني العتيقة، مثل نبيذ التلال
غالباً ما تكونين، مثل المطاريد عند أعالي الجبال
يجيئون قبل الرحيلِ، ولكنّهم يفرحون قليلاً،
قليلاً، قليلاً. . . ويشتدُّ رقصكِ،
لا تفتحي الجرحَ، أو تُغلقيه.
ثمَّ يشتدُّ رقصكِ، يبكون، لكنَّهم في المساءِ،
ينادون: هيه . . . يام علي
ليش مَتغَنّينا؟!!!
عندما ننحني، سوف تبكينا في النصوص
آه، يشتدّ رقصكِ، دون الإجابة، ينغلُ قلبكِ
بين مروج الكلام.

1 . المناصرة، الأعمال الشعرية، ج:2، ص:29.

عندما ينحني جذعنا مثل داليةٍ في الخليل
سوف تبكينا بالكلام الجليل

رغم المعاني المُضيئة المتفائلة، التي تغطي مساحة كبيرة من القصيدة، إلا أن سياق الحوار، واللّحن الجنائزي، يشي بأم علي النصراويّة، ورغم أنه يجعلها نموذجا، إلا أن وعي الشاعر، لا يجعل من هذا النموذج البطل (سوبرمان).[1]

وقد استطاع المناصرة في هذا النص، أن يرسم مشهدية تعبّر بالرقص، والغناء، ويرصد دقائقها، ثم يغوص عميقا في مستودعها، الذي يخبئ الألم والحزن والجراح، وذلك في تسجيلية، أعلت أصوات المناضلين مندمجا مع صوت الشاعر – عبر الديالوج – على نحو درامي تصويري فريد، بحيث يكون الحوار من طرف واحد، والطرف الآخر مستمع، ويوجه الشاعر خطابه إلى أم علي عندما يحدّثها عن صوتها، ورقصها، والأغاني العتيقة، وكل ذلك في النهار، ولكن عند المساء يظهر صوت المناضلين، يطلبون من أم علي الغناء:"ينادون: هيه. . . يام علي، ليش متغنّينا؟!!!" وهنا يكتمل جانب هذا الحضور للإنسان الفلسطيني المناضل، والقصيدة تحاور الواقع من خلال تصادم النقائض، الذي يعطي للغة توجها، ويكون الشاعر طرفا رئيسا في قلب هذا الصراع، وهو صراع المناضلين مع الوجد، والصوت والأغاني، والرحيل، والبكاء، وصراع أم علي مع المناضلين الذين ستبكيهم في النصوص بالكلام الجليل، ويشتدّ رقصها دون الإجابة.

ويمضي النص ليرصد صوت أم علي النصراوية: [2]

- لي حبيبٌ وحيدٌ، هو الآن يُصغي لدقّات قلبي، ألا
فاتركوني، هو الآن يركبُ مهرتَهُ:
سرجُها ذهبٌ، وحوافرها فضّةٌ، تقرع الآن ليل الجليلِ،
حبيبي مُسَجّىً أمامي.
صوتُهُ فضّةٌ،

---

1 . أبو لبن، عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات، ص:362.

2 . المناصرة، الأعمال الشعرية، ج:2، ص:30.

ولـه طلعةٌ، مثل بدر التمامِ.
ربّما يتستر بالصخر، . . . يحميه، أو ربّما سَعفُ مَريامَ،
أو ربّما ضاع في عتمة الروحِ،
في شاردات الكلامِ.
حبيبي مُسجًّىً أمامي
قال لي: أوّلُ الأبجديّة، كان كلامي
قال لي: آخر الأبجديّة، هذا كلامي.

أم علي النصراوية، تمثل القاسم المشترك للأمهات اللواتي استشهد أبناؤهن، ولا يزالون على الأرض الفلسطينية وخارجها، في الوطن العربي والوطن المنفى، هي الشاهد على المذابح الجماعية، إنها التعبير الفردي الذي يرتفع إلى مستوى التعبير الجماعي، دون أن يخرج من جلدته الإنسانية، إذن فأم علي النموذج، ولكنه الواقعي في آن.[1] وفي هذا المقطع يعلو صوت أم علي على لسان الشاعر، ويتحد الصوتان في صوت واحد، يصور لنا الشهيد، ومهرته من خلال تماسك الصورة الكلية، والالتفات إلى البناء الكلي الذي يصل إلى غايته، دون إقحام للنهايات المضيئة، عندما أسمعتنا صوت الشهيد:"قال لي: أول الأبجدية كان كلامي، آخر الأبجدية هذا كلامي".

نستنتج أن الشاعر عز الدين المناصرة مبدع أسطورة، وهي (أم علي النصراوية)، التي تمثل النموذج الثوري لأمهات المناضلين، والتي تبقى وتناضل، وتزغرد وتغني لهم، وحتى في غنائها يشتدّ رقصها، وذلك عبر تراجيديا الواقع، التي ساعدت على استحضار المكان والإنسان الفلسطيني معا.

2.3 البناء المشهدي :

أفاد الشّعر كثيرا من عناصر الدراما في البناء المعماري المتكامل، بكونه واحدا من مظاهر بناء المسرحية، ولم تقف استعارة القصيدة الحديثة من المسرحية

1 . أبو لبن، عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات، ص:362.

عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية، من تعدد الأصوات، والكورس والحوار وغيرها، وإنّما تجاوزت ذلك، إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته، بما في ذلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف لبناء المشهد.

المشهد هو قصة موجزة من محيطها الحياتي، وهو عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن، أو لحظة مصورة ومسجلة صوتيا، ومسلطة على شاشة القارئ التخيلية.(1)

ويُعَدُّ المشهد أيضا، حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر، يستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرار الزمن، ويقوم بإعادة تقديم حركة الحياة، وشأنه شأن الفيلم السينمائي، يقدم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة.(2)

وهذا يعني أن هناك صورة مشهدية، تتضافر فيها العناصر المختلفة من شخصيات، وحوار وحركة، فضلا عن العناصر المساعدة من ديكور، وإضاءة ومؤثرات صوتية، كان النص قد اقترحها إلى جانب الحوار، وبهذا التشكل يكون النص قد أحدث ترحيلا كاملا لبنية الشكل، ذلك أنّ تحويرا كاملا قد حصل في مجموع العناصر التي شكلت النص، انطلاقا من قصدية البناء، التي جاءت صورة مصغرة من صور(المسرح الملحمي البريختي)،(3) والعرض الذي يفترضه النص يُبنى على تشكيل فضاء خيالي مفتوح، يناسب الرؤية الخيالية، ويجاري إلى حد ما، سعي التجارب المسرحية المعاصرة في البحث عن فضاء مسرحي خارج خشبة المسرح.(4)

---

1 . لوبوك، بيرسي ترجمة: عبد الستار جواد، 2000، صنعة الرواية، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط:2، ص:72,71.

2 . سرميليان، ليون، ترجمة: فاضل ثامر، 1987، بناء المشهد الروائي، الثقافة الأجنبية، بغداد، ص:78.

3 . انظر: ص:28.

4 . شغيدل، الشعر والفنون "دراسة في أنماط التداخل"، ص:148-152.

إنّ البناء المشهدي، واحد من ملامح التأثر الدرامي في القصيدة العربية الحديثة، التي أخذت تنزع إلى المشهد، وتوليه عناية بالغة، متأثرة بالدراما الحديثة (السينمائية، والتلفزيونية بخاصة)، التي نستطيع بجرأة وصفها بأنها دراما الصورة؛ لأن المشهدية التصويرية تمثل مساحة كبيرة ضمن الأعمال الدرامية الحديثة، التي تقوم على (توليف) اللقطات والمشاهد المصورة بوساطة (الكاميرا)، بشكل يربطها موضوعيا.[1]

والبناء المشهدي أو المشهدية، يوازي تماما مفهوم (الدرامية) في الدراما الحديثة، لأنّه يتضمن عناصر الدراما مجتمعة من حركة وفعل، وصوت وحوار، وبالتالي صراع مع اقتران ذلك بالمشاهدة، فالبناء المشهدي هو ذاته الصورة الدرامية، غير أنّ المهم في استخدام شعراء الحداثة لهذه التقنية، هو أنهم يستخدمونها بحرية كاملة؛ بمعنى أنّ الشعر متحرر من قيد الزمان والمكان نحو ما نراهما في الدراما.[2]

ومن النماذج الجيدة لاستخدام هذا القالب، قصيدة (موسكو 1: فتنة هاربة)، للشاعر عبد الله رضوان، حيث يقول:[3]

الطقسُ يُمطرُ
والبنايةُ أطلقت للشارعِ المفتوح بهجَتَها
وَقَفَت لأدلُف قبلها
لكنّني ...
من دون أن أدري انحنيتُ وقلت: مرّي
فتبسّمت ...
حلوٌ بياضكِ، دافئٌ ومشاكسٌ
هي أجفلَت

---

1 . المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي، ص:91.
2 . المصدر نفسه، ص:91.
3 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:262.

وتأهَّبَت للإنفلاتِ كمهرةٍ
نَسيَت بأنّ لها حضور الشمس
قد ملكت، ببيَاضها المغرور أمري.
ذَهَبَت وفتنتها في الشارع المبتّل تجري...
تتمايلُ الأشجارُ نحو دلالها
تتمايلُ الدّنيا وقلبي...
قلبي طريد الفاتنات
ومقتلي في إثرهن.
فيا فؤادي آه...
آه يا وجعي.
وأنا الذي أدري بأنّي لن أراها
بعد هذا اليوم
... تجري

تمثل القصيدة شاهدا واضحا على البنـــاء المـــشهدي، مـــن خـــلال تقديمـــه لاستعراض بانورامي تصويري يؤثث المكان، عندما قال: " الطقس يمطر والبنايـــة أطلقت للشارع المفتوح بهجتها"، ويرسم مشهدا صامتا يأتي الحوار اختراقا له، حيث يظهر صوتٌ نابعٌ من المكان، عبر صور ومشاهد رسمها الشاعر بعناية، ورصـــدها بدقة في عملية دمج للصورة بالحركة والصوت، شكّلت مشهدية درامية حيّة، تنقــل إلى المتلقي صورة مباشرة للمرأة، التي "انحنى لها المتكلم .. وتبسمت"، فهـــي ذات بياض دافئ ومشاكس، وكأنّ هذا المشهد الدرامي المُكوّن من شخـــصيتين، لا يقـــوم على مشاركة الشخصيتين في الحوار، وإنّما تشتركان في بناء المشهد، وتتكشف بؤر الصراع بين الشخصيتين عندما أجفلت وتأهبت للانفلات، ونسيت أن لهـــا حـــضور الشمس عنده، وهو يشكي فؤاده ووجعه، وهكذا تستمر القصيدة في تطورها ونموهـــا من خلال هذا القالب، حيث ينتهي المشهد ، فالقصيدة منذ مقطعهـــا الأول، وحتـــى

نهايتها مشاهد عَمِلَ الشاعر عبد الله رضوان على رسمها، ونرى ذلك في أجواء موحشة للمكان، في قصيدته(وداعا لنهر الكلام الجميل)، حيث قال: (1)

خائفٌ،

عينايَ باردتانِ

وقد أتنكّر بالضوء

والطائراتُ تُنَقِّرُنا واحداً واحداً

شمعةٌ في الطريقِ

كلامٌ على طاولاتِ الصباحِ

بقايا على مذبحِ المائدة

طائراتٌ إذن،

ويدٌ باردة.

* * *

دمارٌ يسير

حمراءُ كل الخطىَ

والأراضينُ حمراء، حمراء

ما أقرب الموت من شفةِ العاشقة

طائراتٌ تُناوشُنا كالذئابِ

ولا شيءَ إلا فراغاتنا الصائِتَة

عينانِ جاحظتانِ

دمٌ ومواتٌ

ولا شيء إلّا البقايا

مشهدية كاملة لم تغادرها الحركة؛ حركة الضوء، وحركة الطائرات، والدمار، ويرصدها عبر سلسلة من مشاهد الخوف والتنكر: "خائف.. عيناي باردتان"، قابلة لأن تكون مشاهد سينمائية، تنطق بالحالة عبر الصورة والحركة

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:304.

والصوت: "شمعة في الطريق.. كلام على طاولات الصباح.. بقايا على مذبح المائدة"، فالشاعر يقيم قصيدته على مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها، لخلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث، وتثري دلالة القصيدة، من خلال صورة الموت القريب من شفة العاشقة، وحركة الطائرات وصوت الذئاب.

ومن النماذج أيضاً قصيدة (حمّى)، للشاعر (أمجد ناصر)،[1] حيث يقول:[2]

انحناءةٌ
حركةٌ خفيفةٌ من الكتفين،
عنقٌ ينفضُ فراشاتٍ سكرى،
صورةٌ غائمةٌ لأدوات الزينة،
عطرٌ خفيفٌ يتسربُ من خلايا الخشب.
طيفُ المرأةِ خلفَ الزّجاج:
حوارٌ صامتٌ،
موجةٌ واهنةٌ تسحبُ الثيابَ الهشّةَ
عن أغصانِ الجسد.
عشرُ أصابعَ تمتدُّ لترفعَ عشرةَ ناياتٍ
إلى مستوى الفم.
رنينُ خلخالٍ في ساقٍ مرتعشةٍ.
كتفانِ من مرمرٍ يسدان النافذةَ
ولكن ..
ثمة،

---

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1955، أسهم في تأسيس صحيفة القدس العربي، حيث عمل مديرا للتحرير فيها، ومشرفا على قسمها الثقافي منذ عام 1989، ومن مؤلفاته الشعرية: وصول الغرباء، سر من رآك، أثر العابر مختارات شعرية".

2 . ناصر، أمجد، 2002، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1، ص:225.

في مكانٍ ما،
مَن يعزفُ على كمانِ العذاب،
ثمة من يرسلُ الحُمّى على شكل
صفيرٍ أسيان.

يرسم الشاعر مشاهد متتابعة لنقل حالة مرضية، تنطق بها عبر الصورة والحركة والصوت، وشكلت مشهدية درامية حية لتلك الانحناءة، وحركة الكتفين والعنق، وحركة الأصابع، التي امتدت لترفع عشرة نايات إلى مستوى الفم، وصوت رنين الخلخال الصادر من حركة الساق المرتعشة، وصورة الكتفين اللذين يسدان النافذة، وهي مجموعة توصيفات لا يربط بينها إلّا الإيقاع، وفي قصيدته رسم لأجواء المكان من أدوات الزينة والعطر الخفيف، وطيف المرأة والحوار الصامت، تدور فيه الفراشات السكرى، والصورة الغائمة التي تدل على وجود الحمّى، فهذه الأجواء جميعها، تمثل مشاهد درامية تمثيلية للشخص المصاب بالحمى، والمرأة التي تعتني به، إلى أن تصل الأجواء إلى صورة الحمّى، التي يرسلها عازف الكمان بصوت صفير أسيان، وكأنّ الحمى نغمة موسيقية تخرج من الكمان لتخلق أجواء موسيقية هادئة، إضافة إلى ذلك استخدم الشاعر تقنية غاية في البراعة في قصيدته هذه، يشترك في كتابتها اثنان: الشاعر والعازف، ليخلق نمطا من التزاوج الحي بين الشعر والموسيقى.

أما الشاعر إبراهيم نصر الله، وهو من الشعراء الذين سجّلوا نجاحات كبيرة في ميدان الشعر الدرامي، خاصة في قصيدته (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق)، التي تقع ضمن إطار البناء المشهدي، حيث نجده يسجل لحظات تدور داخل الحافلة العربية، التي توجهت من غزة إلى عسقلان، وجزء ثان يدور داخل الحافلة الإسرائيلية (المخطوفة)، والمتوجهة إلى رفح، حيث رسم الشاعر مكان الحدث، وكان الحدث عملية استشهادية لفلسطينيين في عسقلان، ولكن سأتناول مشهدا يرصد فيه الشاعر اللحظات التي سبقت العملية، عندما قال:[1]

---

1 . نصر الله، الأعمال الشعرية، ص:350.

هادئٌ بحرُ غزةَ

هذا الصباحُ أليفٌ وأطيبُ مما شربناهُ

لا وردَ في الطرقاتِ

أجل

ولكنّ وردتَنا الأغنيات

وهنا باعةُ السمكِ.. الطالباتُ.. الحوانيتُ.. آخرُ فصل الشتاء

صِبيَةٌ يحبسونَ النوارس في الدفترِ المدرسيِّ

ويندفعونَ طيوراً إلى الماء

فأسٌ على كتفٍ.. عنبٌ في الشفاهِ.. وأشرعةٌ..

حين تعلو... ستسألُ

هل أبصرُ الآنَ أشرعةً أم سماء؟

حناجرُ مخضرةٌ.. وخضارٌ..

حقولٌ تجيءُ إلى السوقِ ناضجةً بالغناء.

يرسم الشاعر مشهداً لبحر غزة، والصباح، والباعة، والطالبات، والنوارس – رمز الحرية – وظهرت كسيناريو مشهدي يمهّد للصورة، ويخدم الرؤية الشعرية، ليقدم الحدث بلغة شعرية مكثفة، تنتصر لعصافير الحرية في مواجهة الرصاص، الذي غاص في الدم العربي.

أمّا لغة المشهد، فنبرة من الصدق والحيوية والهدوء: "هادئ بحر غزة.. الصباح أليف"، بعيدة عن التوتر والعنف، لأنّه لابد للشاعر من الوصول بتعبيره إلى أقصى آماده من التوتر والتأثير، كما ينبغي لنبرته في أدائه الدرامي، أن تتوفّر على قدر من التموّج والتباين، ولابد لها من أن تعلو وتهبط، تشف وتتكدر، تتسع وتضمر، تصغي إلى أنين الروح تارة، وتتفجر بالصراخ الدامي تارة أخرى، لهذا كانت النبرة في هذا المشهد تصدح بمرح بهيج لبحر غزة وصباحها، والانتقال من النكرة: "لا ورد في الطرقات"، إلى المعرفة: "ولكن وردتنا الأغنيات"، بحيث ينكر الشاعر وجود الورد؛ لأنه لابد للصراع من أن يأخذ مداه على الأرض، وأن يعبّر عن نفسه بطريقة أخرى مدمرة وفاجعة.

ومن المؤكد أن لجوء الشاعر إلى هذا المخزون، يؤكد صلة الشاعر بتراثه، وأن نستعين بكل ما لدينا من موروث ثقافي ووجداني، لمواجهة ما نتعرض له من تحديات.

وجاءت لغة المشهد مبنية على حركة الفعل فيه: "يحبسون.. ويندفعون"، وحركة القصيدة لديه عرض درامي، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة، ويحركه ذكاء وبراعة يبعثان على الدهشة.

3.3 الجوقة أو الكورس:

نمط من أنماط البناء الفني، لم يعرفه الشعر العربي قبل مرحلته المعاصرة، وقد استلهمه الشعراء المعاصرون من (لوركا، وإليوت)، وغيرهما من الشعراء الغربيين، الذين أفادوا من المسرح اليوناني واستثمروا إمكاناته.[1]

والجوقة أو الكورس هم جماعة المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة، وكان لهم شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح، وكانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها على المسرح.[2]

وقد استعار الشاعر المعاصر، وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد، ليكون بمثابة صوت آخر خارجي، يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري، وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس، فيعلق بصوته الخاص على بعض الأحداث، أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى العام في القصيدة، وكثيرا ما تقوم القصيدة على نوع من الحوار بين (الجوقة)، وبعض الأصوات المنفردة، أو بين الجوقة والخط الأساسي في القصيدة.[3]

---

1 . عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، ص:750.

2 . زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:211.

3 . المصدر نفسه، ص:213.

ومن النماذج الجيدة لنمط وظيفة الكورس، مقطع للشاعر حكمت النوايسة،[1] من قصيدة (تداعيات هانيبال المخذول)، يقول: [2]

سُميّةُ
ما زلتُ أسمَعُ دقّاتِ قلبِكِ
وقعَ ضياعِكِ
حُزنَ اغتصابكِ حين تملَّصتُ مني
وصرت أُفَتِّشُ عني بفني
وفني يشوِّهُ لحني
وسَيفي يُسَمسِرُ حُزني
أنا لستُ مِّني
وهذي النّعامةُ شاخت على البُعدِ عَني
وكنتُ صرَخَتُ بهم قرِّبوها ثلاثاً
وما كنتُ أهلاً لصهوتِها في الحروبِ القديمةِ
ما كنتُ أهلاً لشهوةِ سيفي بتلك الحروبِ
فأنّى تجيبُ نداءَ الفوارسِ بعد انهزاماتها المُزمِنَة

* * *

صوت : للحزنِ بريقٌ أجملُ من طاولةِ الردّة
للموتِ بريقٌ أجملُ من سُفُنِ التّية
للأرضِ حضورٌ أجملُه أن تتوسَّدها حُلُماً
وتغني

1 . "شاعر أردني، ولد عام 1964، عمل معلما في وزارة التربية والتعليم، وعضوا لتأليف وتطوير المناهج المدرسية، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، ومن مؤلفاته الشعرية: الصعود إلى مؤتة، كأنني السراب، شجر الأربعين".

2 . النوايسة، حكمت، 1994، ديوان عزف على أوتار خارجية، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ص:23.

كما ذكرنا سابقا، تقوم القصيدة على نوع من الحوار بين الجوقة، وبعض الأصوات المنفردة، وجاء الحوار هنا، بين هانيبال الذي ظهر صوته على لسان الشاعر عندما كان يخاطب "سميّة"، حتى اتحد الصوتان في صوت واحد حزين، والشاعر الذي استعان بوظيفة الكورس، ليكون صوتا آخرا خارجيا، يراقب المسار العام للقصيدة، ويشرح لنا عن الحزن، والموت، والأرض.

ثم يمضي النص: [1]

في الرَّحيلِ سَمَعتُك عَزفاً يراوِدُ لَحنَ الخروجِ . . .
وقَبلَ الرَّحيل بغرفةِ حربِ الأميرِ
شممتُ شذىً كالذي في الأُلمبِ
فهل سامَرَت أثينا بعلَنا؟
(صوت) : سامَرت . . . . سامَرَت . . .
أبعدوا صَوتَ سُميّة عني
يفضُّ بَكَارةَ سمعِ النشيدِ
وذلِ الوريدِ
وحبِ الُمريدِ
الذي لا يحيد
وأنتَ تريد
وروما تريد
وبابلُ تفعَلُ ما لا تُريدُ

وفي هذا المقطع، يقوم الشاعر بدور الكورس، من التعليق على موقف "المسامرة"، بعد أن تحدّث عنها هانيبال على لسان الشاعر، وعلى هذا النحو، يستمر الحوار بين الجوقة والصوت – الذي يمثل المسار العام للقصيدة – حتى يتحد الصوتان في صوت واحد: [2]

1 . النوايسة، ديوان عزف على أوتار خارجية، ص:30.

2 . المصدر نفسه، ص:31.

وصوتُ سُميَّةَ يقرَعُ فوق حنينِ الشّمالِ
لموت الجنوبِ
وسِفرِ الهروبِ
ونَبذِ الحروبِ
وقتلِ الشعوبِ
وبيعِ الحبوبِ
وطمسِ الدروبِ
ودِينِ الجيوبِ

ويتحقق الاتساق بين الأصوات في النص، من خلال أداة الوصل الواو، التي استخدمها الشاعر في المقطع الأخير سبع مرات، بحيث تربط الجملة السابقة مع الجملة اللاحقة بشكل منظم داخل النص، وتدرك متواليات الجمل كوحدة متماسكة، وورود كلمات ثلاثية من مثل: موت، سفر، نبذ، قتل، بيع، طمس، دين، وبما لها من أبعاد رمزية تدل بكثافة على الواقع المتردي، التي اتكأت الكلمات الأولى فيها من الكورس على الحقل الحربي العدواني.

اختيار الشاعر لنمط الكورس، كان اختيارا فرضته التجربة التي فرضت بواقعيتها وتعلقها بمصير الشعوب العربية، اللجوء إلى الجوقة والصوت للإيحاء بالازدحام البشري، والاتصال التاريخي بين الماضي والحاضر، وبين الضمير والظاهر، وبين الشاعر والضمير الجمعي، وجاء التقسيم إلى صوت وجوقة، دالا على هذه الثنائيات من جهة، وعلى ما بينها من توتر درامي، والتحام يكفي لإزالة الحواجز وتبادل المواقع من جهة أخرى.(1)

ويسبغ عليها التوتر، قوة، ومباشرة تخلق المشهد، أي تخلق العالم الذي يجري فيه الفعل.

ففي قصيدة (بكائيات الخراب العظيم)، للشاعر عبد الله رضوان، تقوم الجوقة بدور جوهري، حيث تعبّر عن صوت الحقيقة "لليلى" – التي يرمز الشاعر بها إلى

---

1 . عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، ص:753.

الأرض المقدسة، والحلم، والعمر – ولقد أضفت الجوقة على التجربة بعداً دراميا عميقا، فالجوقة عبّرت عن صوت الجموع العربية بعامة، والفلسطينية بخاصة، حيث يقول: [1]

(صوت) لليلى أن تغادرِكُم هذا المساء
ولها أن تَسرِقَ الفَجرَ
لها أن تحضن البحرَ
وان تبني زماناً في الغِناء
وحبيباً في الخفاء

* * *

إن ليلى فرحةُ الأيام
عاصفةُ الفلسطيني
ثورتهُ
وبسمته
وإكليل الكلام

* * *

ولِلَيلى أن تهجر العمرَ،
لها أن ترفض الوقتَ،
لها أن لا تموت.
ولنا هذا السكوت.

(الجوقة) واسمي الأرضَ "ليلى"
واسمي الحلمَ "ليلى"
واسمي العمرَ "ليلى"
فلليلى كل هذا الملكوت.

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:276.

نستطيع أن نفترض أنّ الصوت في القصيدة، يعبّر عن ظاهر الشاعر، بينما الجوقة تعبر عن باطنه وعن الضمير الإنساني، فالشاعر يتحدث عن "ليلى" الرمز، ويوجه خطابه إلى الشعب الفلسطيني الحزين، عندما قال: "تغادركم" بحيث يعود الضمير المتصل على الشعب الواقع خارج النص، وتسمى (الإحالة المقامية)، فالحوار من طرف واحد، والأطراف الأخرى مستمعة، ففي المقطع الأول، جعل "ليلى" تقوم بأفعال، فهي "تغادر، وتسرق، وتحضن، وتبني"، وفي المقطع الثاني، يعرض صورة "لليلى"، وهي فرحة الأيام، وعاصفة الفلسطيني وثورته وبسمته، وإكليل الكلام، ثم يعطي "ليلى" الحرية في أن تهجر العمر، وترفض الوقت، ولها . ولها.

والضمائر في المقطع السابق "ثورته.. وبسمته"، ضمائر متصلة عائدة على الفلسطيني، وهي (إحالة قبلية)، وكذلك الضمير "هي" في "لها أن تسرق، لها أن تحضن، وأن تبني"، عائدة على ليلى/ الرمز، ثم يأتي صوت الجوقة، وهي بمثابة صوت آخر خارجي، تشرح لنا وتوضح من هي "ليلى"، حيث جاءت بصيغة المتكلم بعد مراقبة المسار العام للقصيدة، وتعلّق على ما يجري، بعد كل ما "لليلى"، بأنّها هي "الأرض والحلم والعمر، فلها كل هذا الملكوت".

ويمضي النص: (1)

(صوت): ولليلى أن تُهاجر
لم تعد أرض لنا نأوي إليها. . . ونفيق
لم يعد بحرٌ يزنّرُنا،
ويحمينا إذا اشتد الحريق
لم يعد غير عقارب البلدان،
شمس الظهر في المنفى
. . . ودائرة البريق.

* * *

---

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:277.

لم يعد،

لم يعد أي شيء!

فلبيروت بقايانا. . .

حصاد الطائرات.

ولنا هذا الحطامُ،

لنا موت العبيد.

* * *

ويعود الصوت، ليكمل حديثه عن ليلى، التي لها أن تهاجر، ولكن لم يعد هناك أرض، ولا بحر بعد سفرها، ولم يبق سوى عقارب البلدان وشمس المنفى، ولم يعد أي شيء إلا البقايا من حصاد الطائرات والحطام، حتى يعود صوت الجوقة للمرة الثانية، ولكنها جاءت على لسان الشاعر نفسه، حيث يقوم بوظيفة الكورس، فيعلق بصوته الخاص على الأحداث، التي يتألف منها المحتوى العام للقصيدة، بحيث يلتقي ضمير "هي" في "لليلى أن تسافر"، وضمير "نحن" في "لم تعد أرض لنا نأوي إليها"، على الفقدان، فكل من ليلى والشعب فقد الأمن والاستقرار، وبهذا تكون (الإحالة القبلية) قد حققت التماسك بين المفردات، والجمل المشكّلة للنص في "ولليلى أن تسافر.. وأن تغيب"، وكذلك (الإحالة المقامية) في "لم تعد أرض لنا نأوي إليها.. لنا هذا الحطام.. لنا موت العبيد".

ثم يقول: [1]

(الجوقة): فلليلى أن تسافر

ولليلى أن تغيب

واسعٌ صدرك ليلى

وقريبٌ وحبيب

فاغفري حزنيَ ليلى

فالفلسطيني غريب

---

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:278.

وينهي الشاعر النص، بتعبير صريح عندما قال:"فالفلـــسطيني غريـــب"، أي يكشف الضبابية عن النص، بعد استخدامه للضمائر التي لفتت انتباه المتلقـــي إلـــى موضوعها، وعملت على تنظيم فضاء النص انطلاقا من نقطة مركزية هي الـــذات المتكلمة، وحققت تماسك النص واتساقه، مما جعلته قابلا للفهم والتأويل.

هكذا نجد الشعراء قد استعاروا الشكل المسرحي بكل تكنيكاته، وعناصره مما أسبغوا على القصيدة طابعا دراميا واضحا.

الفصل الرابع

تأثير الدراما في الشعر الأردني المعاصر

تعتبر الدراما أوسع شكل تعبيري، يمكّن الكاتب من التفكيـر فـي مختلـف الأوضاع الإنسانية، من خلال محاكاة السلوك الإنساني وتمثيله، وكانت مجالا مغريا بالنسبة إلى شعراء الحداثة في الأردن، وخاصة أنّ الـدراما علـى علاقـة قديمـة ومتأصلة بالشعر.

ولقد ارتبط الشعر منذ البدء، بمستوى شخصي، جعله على الدوام أكثر وسائل الأداء صلة بالنفس، بما لها من توتر وبساطة، من تصدّع وجبـروت، مـن نـشوة وفجيعة، وظل للشعر هذا الامتياز الغريب؛ أعني قدرته الفذة على معاونة الإنـسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي، أو عالمه العام. [1]

وإذا كانت صلة الشاعر بتجربته - في الأعم الأغلب - صلة غنائيـة، فـإنّ ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن في يوم ما بعيدة عنه؛ فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري، تنطوي على عناصر الصراع، والتـصادم بـين أهواء وأفكار وإرادات،[2] فإنّ الدراما كما عرفناها سابقا، تعني في بساطة وإيجـاز، الصراع في أي شكل من أشكاله، وفي الوقت نفسه تعني الحركة، وهي بشكل عـام واحدة من الميادين الكبرى، التي وجد الشعر فيها ضالّته في البحـث عـن التعبيـر الشامل، عن الرؤى والتجارب.

وفي الشعر ميلٌ طبيعيٌّ إلى الدراما؛ لأن الشاعر يخاطب الآخرين مباشـرة حينا، وأحيانا بصورة غير مباشرة، عندما يتحدث على لسان غيره، وذلك عند طرح إليوت الأصوات الثلاثة في الشعر، وهي: صوت الشاعر متحدثا إلى نفسه في الشعر الغنائي، وصوته متحدثا إلى جمهور في المونولوج الدرامي، وصوته وهو يحـاول

---

1 . العلاق، علي جعفر، 1987، البنية الدرامية في القصيدة الحديثـة "دراسـة فـي قـصيدة الحرب"، مجلة فصول، المجلد:السابع، العدد:الأول والثاني، ص:38.

2 . المرجع نفسه، ص:38.

خلق شخصية درامية تتحدث بالشعر المنظوم، والذي ظهر أثره جليا في التحول نحو الدرامية في القصيدة العربية الحديثة.[1]

والقصيدة العربية الحديثة تختط نهجا يقوم على المزاوجة بين المنطلق الغنائي، والتفكير الدرامي ومعالجاته، وقد تعددت صورها الساعية لتحقيق هذا المطلب، وتُعد تقنية (القناع) من بين تلك الصور، ولعلها الأقدر على تجسيدها، فهي تحمل بذرة الصراع في جوهر تكوينها، لأنها ذات طبيعية جدلية، تحكم العلاقة بين الشاعر والرمز الذي يوظفه، ويتقنّع به، ويمتد الصراع بامتداد القصيدة.[2]

فقد أدرك الشعراء الأردنيون هذه الظاهرة، وذهبوا مذاهب شتّى في تنمية الصراع وتأزمه، ومن ثم نُضج الشخصيات واكتمالها، وفي انتقاء نماذج من الحياة، وإعادة تقديمها، بالتعرف إلى جوهرها، وجعلها مرّة أخرى أكثر فعالية في الحياة وأكثر تأثيرا في الناس سلبا أو إيجابا، عن طريق الاقتراب من عالمها، واختراق وعيها، وإعادة تشكيلها وبنائها بناء فنيا دراميا.

إذ لا يمكن لتقنية القناع أن تخرج بالقصيدة عن دائرة البناء الدرامي، بشتّى أشكاله، لأنّها لو خرجت عنها، لأصبحت حيلة بلاغية كنائية، لا تدخل ضمن تقنية القناع أصلا.[3]

مما تقدم، نصل إلى أن جوهر عملية التجديد، تكمن في قدرة الشعر على تجاوز حالات العقم في الفن، وعدم الوقوف على أشكال معينة من التعبير، وتقديم الرؤيا التي يريدها الشاعر، معتمدا على التجربة والموهبة، وإدراكا منه أنّ جوهر الشعر في المفهوم الجديد، يعتمد على التنوع، وهذا بعينه قاد إلى الأساليب الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ولا سيما قصيدة (القناع الدرامي) عند روّاد هذه الحركة.

---

1 . المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي، ص:79.

2 . الكندي، محمد علي، 2003، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط:1، ص:254.

3 . المصدر نفسه، ص:255.

والشاعر الأردني المعاصر، مؤمن بأن التجربة الإنسانية واحدة في كل عصورها، فقد التفت يستحضر شخصيات تاريخية وتراثية وأسطورية من أماكن وأزمنة مختلفة، لتكون فاعلة داخل النص الشعري، الذي هو أحد أبرز الملامح الدرامية في القصيدة الحديثة.

وفي البداية، لا بدّ من عرض لمفهوم القناع، وحدوده وعلاقته ببعض الأدوات الأخرى، ثم التركيز على مفهوم القناع الدرامي، والذي اعتمدت عليه النصوص الشعرية، التي حققت مستوى فنيا حسنا، من مثل النصوص ذات البنية الدرامية العالية.

1.4 القناع الدرامي في الشعر:

يُعَدُّ القناع إحدى أدوات الشاعر المعاصر، التي يستعين بها – أحيانا – في تشكيل نصه الشعري، ويقوم على النظر إلى التراث، من خلال استحضار شخصية تاريخية، قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف، أن تضيء التجربة المعاصرة، وانطلاقها نيابة عن الشاعر المعاصر، لتعبّر عن الموقف الذي يبتغي أن يقدمه للمتلقين.[1] ولكن قبل الغوص في هذا الباب، علينا معرفة مفهوم القناع، وجذوره التاريخية، لأن الدراسة تسعى إلى تأكيد التفاعل، والتداخل في مفهوم القناع من الوجهة الفنية.

كلمة (القناع) في اللغة العربية، تشير إلى معانٍ لغوية متعددة، تدور في دلالات متفاوتة نسبيا، وهو ما تغطي به المرأة رأسها، وفي حديث عمر؛ "أنه رأى جارية عليها قناع فضربها بالدِّرة"، أو أنه خوذة الرجل المقاتل وعدتّه التي تقيه بأس العدو "وفي الحديث النبوي، عن البراء رضي الله عنه، يقول: أتى النبي صلى الله عليه وسلم رجل مقنع بالحديد، فقال: يا رسول الله أقاتل أو أسلم؟ قال: أسلم ثم قاتل،

1 . الرواشدة، سامح، 1995، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، مطبعة كنعان، الأردن، ط:1، ص:7.

فأسلم ثم قاتل فقتل"،[1] أي مغطى بالسلاح، وعلى رأسه خوذة، وقد يميل معناه إلى تجسيد المجردات وتقريبها، بحيث تدل على الوجه الذي يظهر للمرء أو يدّعيه، ومن هذا قولهم:"ألقي على وجهه قناع الحياء"، أي أخفى وجها وأظهر غيره، وقد يفعل المرء ذلك قصدا، بحيث يعمد إلى عدم إظهار ملامحه ومعالمه الحقيقية، التي يرغب ألا يظهر عليه في موقف ما.[2]

يبدو أن بعض استعمالات هذه الكلمة قد ابتعدت عن وجهة هذه الدراسة؛ لأنها لم تقف عند مفهوم القناع من الوجهة الفنية، فالقناع في أصله ذو جذور مسرحية قديمة، كان يُلبس على الوجه لإخفاء شخصية المقنّع، واستخدم عبر مراحل متعددة، إذ استخدمه الإنسان في العصر الحجري، وكان ذا دلالات روحية، وعرفته شعوب أفريقيا أيضا منذ أزمنة بعيدة، وعرفه الإغريق على شكل طقوس دينية، وانتشر في اوروبا في فترة متأخرة مرتبطا بالمسرحيات التي كانت تعرض في بلاطات ملوكها، فقد كان بعض الأشخاص يتقنّعون ويشتركون في موكب رمزي، تنشد فيه الأغاني، وتلقى فيه الخطب.[3]

ويمكن رد المعنى العام لكلمة قناع، إلى منبعه الأصلي الذي وُظّف فيه، في أثناء الطقوس السحرية البدائية، لتحقيق حالة التقمّص، بما يمكن عدّه عملية إزاحة وإحلال بين الشخصية، والممثل الذي يقوم بدورها، وهذه العملية لا تقوم على انفصالهما تماما، بل إنّ حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر ويتفاعل معه، ولقد استُخدم في المسرح عند الإغريق، ليتيح للممثل تقمّص بعض الشخصيات، التي ينبغي له القيام بأدوارها، فالقناع هو أداة التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبّس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح.[4]

---

1 . رواه البخاري.

2 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:64,63.

3 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:9.

4 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:65.

ثم تحوّل الأمر إلى الشعر، على يدي الشاعر الايرلندي وليم بتلــر ييــتس، الذي سمّى بعض قصائده باسم أقنعة(Masks)، وكان عنده يحمل معنــى الكرامــة والالتزام بالتقاليد، واعتنى به أيضا إليوت، لما يقدّمه من آلية تعينه على الابتعاد عن الذاتية، وهو شديد الارتباط بالجذور التراثية، لأنه يمثل أداة مهمة في إظهار وجهــة نظر تاريخية، فالإحساس المعاصر يحمل حالة من التعاطف معه، والرغبة في فهمه فهما عميقا، لأنه يختلف عن الحاضر، ويشتمل على وعي وارتباط بحداثتنا وهمّنــا المعاصر.[(1)]

ولعل أول إشارة غير مباشرة إلى أسلوب القناع – مصطلحا - كانــت تلــك التي تضمنتها مقدمة غلاف (أغاني مهيار الدمشقي)، التي لجأ فيها (أدونيس)، إلــى طريقة جديدة في التعبير الشعري، من خلال إبداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، وهي شخصية مهيار الدمشقي، ولكــن النقاد لم يحفلوا بهذه الإشارة في حينها سنة 1961، ولم يحاولوا إيجــاد مــصطلحها الشعري لا في تراث أسلافهم العرب، ولا عند معاصريهم من الأمم الأخــرى، لأن تلك الإشارة في نظرهم لم تكن غير تقديم موجز، يكتب على غلاف ديوان.[(2)]

أما الإشارة الصريحة إلى القناع، مصطلحا أسلوبيا في الــشعر المعاصــر، فكانت لدى عبد الوهاب البياتي في (تجربتي الشعرية) الصادر سنة 1968،[(3)] عندما صرّح عن محاولته في تقديم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كل العــصور في (موقفه النهائي)، وأن يستبطن مشاعر هذه الشخــصيات فــي أعمــق حــالات وجودها.[(4)]

---

1 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:9.

2 . علي، عبد الرضا، 1995، دراسات في الــشعر العربــي المعاصــر "القنــاع، التوليــف، الأصول"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:1، ص:13.

3 . المصدر نفسه، ص:13.

4 . انظر: الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:10.

فالقناع مصطلح مسرحي أساسا، لم يدخل عالم الشعراء إلا مع بدايات هـذا القرن، ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيا عن الوظيفة التي كان يؤديها في المجال المسرحي والطقوس البدائية، ولعل هذه العلاقة الوطيدة بين المسرح والقناع، من الأسباب التي دفعت بعض الباحثين إلى افتراض أن (قصيدة القناع) قد وجدت منذ ظهور الشعر الدرامي، وإنّ بداياتها الأولى إنما تخلّقت في رحم النصوص الشعرية المسرحية، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث، ليعبّر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات، ويفصح عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه، وليكون خطوة متقدمة في الفن الشعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية الأخرى.[1]

وفي ضوء ما تقدم، فلن يكون مستغربا وجود تقنية القناع على مستوى الممارسة الإبداعية، قبل وجودها على مستوى التحليل والتنظير، إذ لم يُشر أحدٌ من النقاد أو الشعراء العرب، إلى هذا المصطلح صراحة، قبل صدور كتاب تجربتي الشعرية لعبد الوهاب البياتي.

على الرغم من وجود قصيدة (المسيح بعد الصلب) للسياب، التي هي أولى القصائد التي تم فيها توظيف القناع بشكل ناضج وفاعل في الشعر العربي.[2] والتي تطورت أصلا عن قصيدة (التوحد) التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينيات، فقد كانوا يعمدون إلى التوحد برموز العذاب، وصولا إلى تحقيق حالة الانبعاث الفاعلة بعد الموت.[3]

ولقد قام عبد الوهاب البياتي باستدعاء هذا المصطلح من النقد العربي معرّفا القناع، بأنه: الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته.[4]

---

1 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:66.

2 . المصدر نفسه، ص:69.

3 . علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر "القناع، التوليف، الأصول"، ص:19.

4 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:70.

ويمثل القناع عند إحسان عباس (شخصية تاريخية)، وتعني كل ما يرتبط بالماضي زمنيا أو دلاليا، فالمرتبط زمنيا أصبح جزءا متحققا من التاريخ، والمرتبط دلاليا يستمد مواصفاته من الذاكرة التاريخية، وبهذا فإن الرموز الدينية والأسطورية والسياسية والأدبية والفلكلورية، تنسحب عليها صفة التاريخية، حتى الأقنعة المبتدعة، وهي الأقنعة التي يصوّغها الشاعر، دون أن تمتلك حظا منظورا من التاريخ، على نحو يتّسق وهمومه.[1] ويتفنن في اختيار الشخصيات، بحيث تعبّر كل شخصية عن موقف معاصر، فعمر بن الخطاب يعبّر عن الموقف من الجوع والإثم، وصقر قريش يعبّر عن التحول التاريخي، ومهيار يعبّر عن التحول متخطيا التاريخ . . وهكذا، فكل ذلك يعبّر عن ضيق الشعراء وتبرمهم من التاريخ الحقيقي، بمحاولتهم خلق بديل أسطوري له، إذ يمثل القناع خلق أسطورة تاريخية، لا تاريخا حقيقيا.[2]

وعند محسن إطيمش، يستطيع الشاعر أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتّحد بها، أو يخلقها خلقا جديدا، وسيحمّلها آراءه ومواقفه، تماما كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به.[3]

والقناع عند عبد الرضا علي، أسلوب جديد في التعبير الشعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية، أو أسطورية – في الأعم الأشمل – يتقنّع بها، ويختبئ وراءها ليعبر من خلالها عن المحنة الاجتماعية، والكونية . . متجردا من ذاتيته.[4]

---

1 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:10.

2 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:101.

3 . إطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، ص:103.

4 . علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر "القناع، التوليف، الأصول"، ص:18.

ويقوم القناع على أساس التقمص عند فاضل ثامر، فهو يفترض تقمص الشاعر صوت شخصية تاريخية أو معاصرة، والحديث نيابة عنها.[1]

ووصفه جابر عصفور بأنه: رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، ينأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وهذا الرمز ذو صفات خاصة، يخالفه القناع في بعض صفاته.[2]

ولعلّه اتضح مما تقدم، مدى التركيز على الشخصية وأهميتها في أسلوب القناع، لأن الشخصية التي تُخلق في قصيدة القناع، غير مستقلة عن الشاعر المعاصر.

إذ إنّها اتحاد الشاعر برمزه اتحادا تاما، ولذا ينبغي أن تتوفر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه إلى حدٍّ بعيد مواقف الكاتب المعاصر، وأفكاره، وأزمانه، وعندها سيكون شخصا القصيدة الشاعر وقناعه شيئا واحدا.[3] لهذا يعود الشاعر إلى التراث باحثا مدققا في شخصيات الأقنعة التي يختارها، ليجعل من مواجهتهم لمحن معينة مواجهة معاصرة، لأن المعاصرة في الشعر العربي الحديث تعني شمولية الشاعر، واتساق آفاق معرفته.

ومن أهم الدوافع التي توجه الشاعر إلى اختيار شخصية معينة، والتفاعل معها دون غيرها، تتمثل في الحالة الشعورية والنفسية السائدة في القصيدة، بالإضافة إلى موضوع القصيدة، وثقافة المبدع وميوله ومكوناته الشخصية، ، وتبقى التجربة الشعورية بكامل مكوناتها – دون فصل أو تمييز – هي المنطلق الأساسي لاختيار الشخصية.

ويرى البياتي أن اعتماد أبطال التاريخ كأقنعة شعرية، هو العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث، بمعنى الجانب المضيء والإنساني فيه، والقادر على منح

---

1 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:101.

2 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:11.

3 . إطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، ص:103.

حياتنا نسغا جديدا وتطويرا مستمرا،[1] ولأن تقديم البطل النموذجي يـــرتبط بمعرفـــة الشاعر للوجود العربي معرفة قادرة على الغوص، والتعمق في أدق أسراره؛ ليقـــدم للناس ما استخرج، وجمّع من أحاسيسهم وأفكارهم، المألوفة وغير المألوفة.[2]

والشخصية في تقنية القناع، لا يمكن لها أن تحقق أي نوع من الاستقلال عن المبدع إلا ظاهريا، بل تتحد به اتحادا من نوع ما، لا يسمح بالتمايز والانعزال، وإذا ما حدث انفصال بين الشاعر والشخصية، فإن تقنية القناع تتلاشى، وتفقـــد قيمتهـــا الفنية.[3] ولا ينبغي أن يعلو صوت الشاعر على صوت الشخصية في قصيدة القناع، لأن في ذلك اقتراب انفصاله عنها، وانفصالها عنه، ويحول دون تحقيـــق الغـــرض الذي استدعي من اجله، لذلك لا بد في قصيدة القناع من أن يذوب صوت الشاعر في صوت الشخصية – البطل – ، كما يتحول صوت القناع هو الآخـــر إلـــى صـــوت الشاعر.[4]

وعندها لابد من توفر صفات تؤهل الشخصية لتصبح قناعا ناجحا فليس كـــل شخصية صالحة للتقنّع بها؛ لأنّ هناك صفات وخصائص تجعل الشخـــصية قـــادرة على استيعاب تجربة الشاعر المعاصر، وحمل همومه، وأهمها: أن تكون الشخصية ذات سمات دالّة، أي أن تحمل من السمات ما يمكّنها من أن تكون شاهدا أو مؤشـــرا على التجربة المعاصرة، وذلك بأن تتوفر فيها الحداثة والسمة المتجددة، لأنّ الـــسمة الدّالة تحمل من المرونة قدرا كبيرا يجعل الحكم على الشخصية ليس سهلا.[5]

ومن تلك الصفات أيضا، أن تكون الشخصية المتّخذة قناعا، قادرا بملامحهـــا التراثية على أن تحمل أبعاد تجربة – الشاعر المعاصر – الخاصة، وهـــذا الأمـــر

---

1 . إطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، ص:104.

2 . علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر "القناع، التوليف، الأصول"، ص:21.

3 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:104.

4 . المصدر نفسه، ص:108.

5 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:13.

يستدعي من الشاعر أن يستبطن التاريخ ويسبر أغواره، ويستلهم الجوانب الإيجابية القادرة على حمل همه المعاصر.[1]

أما دور القناع أو وظيفته، فإن له دورا أساسيا سبقت الإشارة إليه، فالشاعر يتجرد به عن ذاتيته، فيبتعد الشاعر عن انكشاف العاطفة، مما يضفي على صوته نبرة موضوعية تقريبا، أو شبه محايدة، وتعينه على الابتعاد عن الغنائية والمباشرة، وله دور آخر إذ إنّه باستقلاله زمنيا عن عصرنا، يصلح أن يكون وسيلة نحاكم بها نقائص العصر الحديث، لأنّ الشخصية المتحققة على نحو مستقل عن شروط عصرنا، يمكن أن تُتّخذ شاهدا نُدين به ما يعتور عصرنا من أخطاء.[2]

وللقناع دور آخر في التعبير عن الموقف الذي يريده الشاعر المعاصر، وقد يكون الموقف قابلا أن يعلن صراحة، دون أن يتحرج الشاعر عن إعلانه أو الدفاع عنه، أو قد يكون موقفا حذرا يرتبط بقضايا مصادرة الحريات، وعدم امتلاك الشعراء الإرادة الكامنة التي تمكّنهم من انتقاد السلوك الاجتماعي أو السياسي، فيلجأ إلى حيلة أخرى ينتقد بوساطتها هذا السلوك.[3]

وللقناع فوائد أخرى، إذ يمثل ضابطا لإيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويقوم بتحويل التجربة رمزا مستقلا عن الشاعر، وبما أنّه يصوّغ التجربة على نحو يخرج بعض عناصرها عن مواضع العصر، فإنه يبطئ قليلا من التقاء الشاعر والمتلقي، فالصوت لا يصل مباشرة إلى القارئ بسبب مروره بوسيط هو القناع، مما يدفعه إلى التأمل في التجربة.[4]

---

1 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:14.

2 . المصدر نفسه، ص:11.

3 . المصدر نفسه، ص:12.

4 . المصدر نفسه، ص:12.

إنّ الشعراء في استخدامهم لفكرة القناع، كانوا يرمون إلى محاولة الاقتــراب نحو القصيدة الدرامية، وهم في محاولتهم هذه ينقلون القصيدة من إيقاعهــا الغنــائي البسيط، إلى إيقاع درامي يعتمد حركة النفس في مواجهتها لحركة الواقع.[(1)]

نلاحظ مما سبق أن القناع يقترب من بعــض الأدوات الفنيــة مــن مثــل: الأسطورة والرمز، ولهذا سنسعى باختصار لتحديد العلاقة ما بــين القنــاع وهــذه الأدوات.

ولقد ارتبط القناع عند بعض الباحثين بالأسطورة، والتي هي منجز إنــساني، بدا مُنسَجما مع الأحلام الأولى للعقل البشري، ومعبرة عــن اللاشــعور الجمعــي، متجاوزة الزمان، لأنّها قابلة للتكرار الدائم، ويلتقي القنــاع بالأســطورة مــن هــذا الجانب، وهو ما ذهب إليه إحسان عباس، حين عدّ القناع خلقا لأسطورة تاريخيــة، وذلك لأن الشاعر يعبّر عن ضيقه بالتاريخ الحقيقي، بأن يخلق تاريخا أســطوريا،[(2)] ويفهم من ذلك، أنّ القناع يمثل خلق أسطورة تاريخية، لا تاريخا حقيقيا ولا خياليــا، هو مزيج من هذا وذاك، تاريخ يصلح للمستقبل، ومثالي يسعى الشاعر إلى تحقيقــه من خلال الأسطورة.

ثم يرتبط القناع بالرمز، ويعتبر جابر عصفور القناع رمزا، فــالرمز شــيء حسي يشير إلى شيء معنوي، غير أن الأمر في القناع لا يــستلزم هــذا المــستوى الحسي، وليس بالضرورة محققا المستوى المعنوي على نحو قطعــي، إنمــا يــشكل الطرفان بنية يمتزج فيها الحسي بالمعنوي، وتتحقق منها نتائج لا يكمن وصفها على نحو محدد، وإضافة إلى أن الرمز داخل النص يأخذ أشكالا مختلفــة، نقتــرب فــي بعض جوانبها من القناع، وتبتعد في جوانب أخرى عنه، في حين أن القناع يمتد في جسد النص من بدايته حتى نهايته لا يخالطه عنصر آخر، إلا إذا كان النص متعــدد الأصوات، حيث تتداخل أصوات أخرى، لكنها لا تخرجه عن حدوده الفنية. [(3)]

---

1 . علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر "القناع، التوليف، الأصول"، ص:20.

2 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:17.

3 . المصدر نفسه، ص:18.

والرمز أداة قابلة للامتداد والتقلص، فمن الممكن أن يمتد الرمز في النص كله، أو تتقلص في حدود جزء من النص، لكن القناع يمتد في النص كله، ويبقى أثره واضحا فيه، إضافة إلى أنه يتكئ على ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المتقنّع بها، فالقناع رمز له صفات خاصة، فإن امتد الرمز في النص بصورة كاملة، واتكأ على ضمير المتكلم، وانضوت شخصية المبدع في ظله أو استترت به فإنه يبقى رمزا، لذا فإن أهم ميزات القناع أن تختفي به شخصية الشاعر، ولا يكون لها حضور على السطح الخارجي للنص، في حين يبقى الشاعر موجودا ومتحكما في عناصر النص المختلفة حينما تكون الشخصية رمزا، فالقناع نوع من الرمز، لكنه لا يحمل صفات الرمز كلها، إنما هو رمز ذو صفات خاصة، وعليه: فإنّ كل قناع رمز، وليس كل رمز قناعا.(1)

وعندما يجد الشاعر نفسه مضطرا للبحث عمّا يتقنّع به، بدافع تجربته الشعورية، إلى جانب أسباب أخرى، فإنه يندفع إلى مصادر تناسب الأقنعة الفنية، "وهي – في الغالب – تراثه القومي بخاصة، والتراث الإنساني بعامة، يتلمس الشاعر في ثناياه ما يحقق بغيته، ويعينه على ما هو بصدده، ويتيح له الانفتاح على ذات أخرى، يستطيع من خلالها أن يثري تجربته الشعرية، ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، إذ يكاد أسلوب القناع يقتصر على الشخصية التراثية – التاريخية، نظرا لما لتلك الشخصيات من وجود مستقل – عند المبدع والمتلقي – يميزها عن غيرها، إلى جانب ما تحمله من دلالات عاطفية وفكرية، فكأن المبدع يستسهل توظيفها، ويرى أنها أقدر من سواها على تحقيق مبتغاه في التماهي مع ذات أخرى".(2)

ولا شك أن في حياتنا المعاصرة، نماذج إنسانية استطاعت أن تكتسب بفعلها الإنساني الخلود، وشيئا من هيبة التاريخ وقدسيته، وهم بالتالي يصلحون لأن يكونوا أبطالا لقصائد شعرية، أو أقنعة شعرية.(3)

---

1 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:20.

2 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:122.

3 . إطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، ص:104.

وليس هناك ما يمنع من أن يتخذ الشاعر شخصيات معاصرة أقنعة فنية، يقيم مع تجاربها الخاصة المميزة علاقة جدلية، تضفي على عملــه الإبــداعي الحيويــة الحسية، وتكسبه الطابع الدرامي، والكثافة الرمزية التي توفرها تقنية القناع، بــشرط أن تتمتع تلك الشخصيات بسمات وخصائص تمكنها من النهوض بالتجربة الشعرية، فالمهم في القناع، هو ما تنطوي عليه الشخصية من حــضور موضــوعي عميــق، وليس مهماً أن تكون هذه الشخصية مستدعاة من الماضي أو من الحاضر، وكــذلك الأمر ليس هناك ما يمنع من اتخاذ أقنعة فنية من عناصر الطبيعة، أو كائناتهــا، أو مشخصاتها، حتى وإن كانت هذه العناصر تتسم بالوجود المجرد، فقــدرة الــشاعر، وطاقته الإبداعية تلعب دوراً حاسما في تحقيق فاعلية قصوى لها، عند توظيفها عبر تقنية القناع، لأنّه بمجرد أن يخلق الشاعر قناعا، فإنّه يخلق رمزا.[1]

على الرغم من كل ما تقدم، فإن الشعراء كانوا أميل إلى الشخصيات التراثية – التاريخية، رغبةً منهم في التواصل مع تلــك الشخــصيات، واســتلهام تجاربهــا الخالدة، لذا كانت أغلب أقنعة الشعر المعاصــر شخــصيات، يــستعيرها الــشعراء ليصوغوا من خلالها موقفهم.

لقد عبّرت بعض الأقنعة عن رفض للظلم السياسي، ورفض لموالاة الأعداء والمصالحة معهم، أو قبول الهزيمة والتخلي عن المبدأ أو الأرض، ومن الأقنعة التي قبلت هذا الرفض والتمرد على السلطة السياسية، قصيدة محمد القيسي(يوسف فــي الجب)، ففي هذا النص درامية عالية تقوم على – مونولوج – على لسان شخــصية يوسف عليه السلام، يتصاعد الحوار وصولا إلى تماهٍ تام وتوحد كامل مع الشخصية وقصّتها القرآنية، حيث يقول:[2]

كَلماتُكَ يا حَادي الركبِ حَزينة
كَلماتُكِ ريحٌ والليلُ ذئابٌ مَجنونة
والقادمُ غبَّرَ بالوحل جَبيني

---

1 . الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"، ص:131.
2 . القيسي، الأعمال الشعرية، ص:47.

وأنا مَطعون

عَذَّبني الأَعداءُ لأَني

لم تَعشق عَيناي سِوى وَطني

صَلبوني في الغربةِ يا حَادي الركَب

قَيَّدَني إِخواني

ورَموني في الجُبّ

قَتَلوني بِجَواب الصَمت

قَتَلوني يا حَادي الركَبَ لأَني أَحببت.

استمد الشاعر مادّته من تاريخ البشرية، وتعامل مع موضوع يوسف – عليه السلام – بحريّة، واتخذ من يوسف قناعا للتعبير عن القضية الفلسطينيّة، فتحوّل يوسف إلى نموذج اللاجئ، الفقير، المقيّد والمصلوب في الغربة، ولعلّ الصورة المشهديّة التي تتماشى مع المعطيات الراهنة، هي صورة الإخوة الأعداء الذين زجّوا بيوسف في عمق البئر، وقد ألبس الشاعر الفتى الفلسطيني قناع سيدنا يوسف – عليه السلام – فكلاهما قد عاش حالة واحدة من التخاذل والتآمر، وقد حرص الشاعر على تأكيد التشابه في المواقف بينهما، من خلال التشكيل اللغوي، فقد حفلت القصيدة ببعض الدلائل القرآنية ناظرت جميعها، لتصوير الواقع النفسي المتأزم للفتى الفلسطيني، من مثل "الذئاب، عذّبني الأعداء، قيّدني إخواني ورموني في الجب، قتلوني بجواب الصمت".

وتبدو القصيدة طافحة بالشكوى، وهي كلمات ترد على شكل حضور صريح، تأخذ شكل ومضات تتسع ببريق القصّة الدينية، والغوص في تفاصيلها المأساوية، التي تفضح جريمة تآمر الإخوة على أخيهم، والتأمل بالنص يظهره نصّا تراجيديا متفجرا، من خلال الحوار الدرامي، الذي يؤجج الصراع الداخلي الذي عاشه يوسف، وظهرت فيه الذئاب المجنونة، والشاعر يتقمص صورة فلسطين ناطقا باسمها، ويتحول الإخوة الأعداء إلى بعض العرب:"عذبني الأعداء لأني لم تعشق عيناي سوى وطني . . . صلبوني في الغربة . . . قيدني إخواني . . . ورموني في الجب"، وتتحول الذئاب إلى الرأي العالمي الغربي:"والليل ذئابٌ مجنونة . . . والقادم

غبّر بالوحل جبيني"، وحادي الركب يتحول إلى بعض الأنظمة العربية المتبنية للقضية الفلسطينية:"كلماتك يا حادي الركب حزينة".

واستناد الشاعر إلى قصة يوسف – عليه السلام – والتوحد معها على هذا النحو الدرامي، بما فيه من شخصيات وحوار وصراع مع الزمان والمكان، يُغذي الأمل بنهاية سعيدة ليوسف العربي والفلسطيني، كتلك النهاية التي عاشها يوسف – عليه السلام - ، في أصل القصة القرآنية، وإن لم يكن في القصيدة إشارة إلى تلك النهاية، فقد عملت رؤية يوسف – عليه السلام – التي توحّد الشاعر معها على تعميق الرؤية المعاصرة للحدث الفلسطيني الماثل.

أما توظيف الشخصية التاريخية (قراقوش)،[1] في قصيدة الشاعر (محمود فضيل التل)،[2] فقد يجيء رمزا مثيرا للدلالات حول حكم قراقوش، بحيث يتقنّع الشاعر بشخصية الرجل المظلوم الذي حاكمه قراقوش، وهذا الحكم فيه قبول للظلم والهزيمة، حيث يقول الشاعر: [3]

حوكِمتُ مرة على كلام لم أقلهُ
قيل لي؛
رأوك مرة ترنو إلى العلا خلسة!!
سألت مراتٍ
ولما لم يُقل شيءٌ

---

1 . "شخصية تاريخية، وهو أحد قادة صلاح الدين الأيوبي، وكان قائدا شجاعا مقداما، نال ثقة قائده، إلا أنه تم الافتراء عليه من قبل بعض خصومه، فوصفوه بالحمق والغباء، ومنهم ابن مماتي الذي صنّف كتاب"الفاشوش في حكم قراقوش"، يضرب للطيش والبطش والجور والظلم".

2 . "شاعر أردني، ولد عام 1940، عمل مذيعا ومنتجا ورئيسا للقسم الثقافي في إذاعة عمّان، ومديرا لمعهد الثقافة العمالية، ومساعدا للأمين العام بوزارة الثقافة وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، من مؤلفاته الشعرية: جدار الانتظار، آخر الكلمات، هامش الطريق".

3 . التل، محمود فضيل، 2006، مختارات شعرية، دار ورد، الأردن، ط:1، ص:513.

أتاني شيخهم يتلو قراراً بائناً بينونة كبرى
فلترفع الجلسة
وقال منهم قائلٌ
لا تنطقوا بأي حرف كانَ
أو همسة
ولتخرجوا جميعكم
ولينس كل واحد نفسه
فقراقوش يقضي عدله
أن تدخلوا من غير ما قضية حبسه
فالبعض يأتي فاقدا وعيه
والبعض يأتي حاملا رأسه

تتكئ القصيدة في بنيتها الدرامية على سرد حكاية الرجل المظلوم، الذي يبوح بأحزانه عن جرم لم يرتكبه، وحاكمه قراقوش، ولقد غدا قراقوش في الأدب رمزا لكل حاكم ظالم ومستبد، والتي تشكل في النهاية صورة انطباعية عامة للحدث، تنسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر غير السوي، فمن المقطع الأول البداية الحقيقية لصوت البطل، وبوحه عن مشكلته، وهنا يضعنا الشاعر أمام بداية الأزمة:"حوكمت مرّة على كلام لم أقله . . . قيل لي؛ رأوك مرّة ترنو إلى العلا خلسة"، ثم يستحضر جانبا من معاناة (الشخصية / القناع):"سألت مرات . . . ولما لم يقل شيء . . . أتاني شيخهم يتلو قرارا بائنا بينونة كبرى"، مما أثار حفيظة السلطة فحاكمته محاكمة ظالمة، وهي محاكمة قراقوش / الرمز، الذي لم يكن عاما ومنتشرا في القصيدة، بل جاء إشارة عابرة تهدف إلى إضاءة موقف المحاكمة، والتي أفضت إلى وقوع حكم قراقوش الظالم عليه.

فالقصيدة في آخرها اتكأت على هذا الرمز التاريخي بدلالاته، لتعبّر عن رؤية شعرية معاصرة، لواقع يستسلم للظلم والجور، بعيدا عن الثورة وعن إيقاظ الجماهير، فالقصيدة تفيد من إنجازات الفن الدرامي، كتشابك الأصوات الشعرية

وتعددها، والاهتمام بنمو الحدث وتطوره، وذلك لحضور صوت الشاعر الذي تقنّع بشخصية الرجل المظلوم منذ البداية.

للأسطورة سلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، وهي إجمالا حكاية مقدسة ذات مضمون عميق، يشف عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وتتشابه أساطير الأقدمين شرقا وغربا، في مقاومتهم للقدرية واستسلامهم لها في النتيجة، إلا أن ما يفاجئ الشاعر عبد الله رضوان في قصيدته (أوديب يُبعث من جديد)، أن واقع الأسطورة يشابه حالة أطفال المخيمات، بفارق أنهم باتوا يحددون وجهة القدر، فقد وظّف الشاعر الرمز الأسطوري، لينسجم مع السياق الفني لقصيدته الدرامية، فهو لم يذكر الشخصية الأسطورية بل اتكأ على معناها، وأفاد من مغزاها العام، حيث ألبس الشاعر طفل المخيم قناع أوديب، واستحضر عيون (ميدوزا)،[1] ليؤسس للمأساة المعاصرة، التي تمثل الرؤية الشعرية في وجهها التراجيدي العميق، أي عبّر الشاعر من خلال أوديب عن هاجس طفل المخيم، وأوضاعه في واقع يحكمه الاحتلال، حيث يقول: [2]

عيناك كعيني – ميدوزا –
وأنا طفلٌ منسيٌ في مستنقع هذا العالم
ابحث عن معنى لحياتي
ألقاه بعمق عيونك،
لكن عيونك تلفظني، حجراً في وسط البريّة
وأحاول فكَّ حروف طلاسمك السحرية
أهرب!
في – طيبة – يفجؤني هذا الاستفسار عن الكائن

1 . "Medusa أسطورة البنت الجميلة، التي مارست الحب مع يوسيدون في معبد أثينا، وهذا ما جعل أثينا تغضب، فحولتها إلى امرأة بشعة المظهر، كما حولت شعرها إلى ثعابين، وكان كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر".

2 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:486.

اعرف أنّ حياتي هي هذا الكائن!
لكنّي،
أرفض أن استسلم للقدر الأحمق،
يوقفني
ينحر خطواتي.
في لحظة شَبَقٍ قاتلةٍ
أحلم أنّك عاشقتي،
وأنا القاتل؟
لكنّي أتراجع،
لا أقدر أن اغتصب غناء العشق بعينيك
فأعود وحيداً أصرع نفسي في صحرة
هذا العالم
من يخبرني أين الغصن الأخضر؟
من يخبرني أين أحط بمرساتي!
فالبحر عميق،
والظلمة أكثر عمقاً
وأنا مسؤولٌ عن مستقبل هذي الكرة الأرضية.

تعد أسطورة أوديب من الأساطير التي استقطبت اهتمام معظم الشعراء المعاصرين، وهي القلب النابض في هذا النص الدرامي، فأوديب يمثّل ذروة الصراع بين مشيئة القدر، وكفاح الإنسان في تحدي تلك المشيئة، فقد تزوج أمه، وهو خروج عن المألوف، وكانت النتيجة أن عمَّ الوباء جميع أفراد طيبة، ولكن طيبة ليست مدينة أوديب اليونانية، بل نستشف أن الشاعر يقصد بها العالم الإسلامي بأكمله، فالشاعر يستلهم أوجه التشابه بين أحداث الماضي ووقائع العصر، والنص شكّل مأساة أوديب وشقاءه الذي يماثل شقاء طفل المخيم الإنسان العربي المعاصر، والذي يمثل أيضا ذروة الصراع الدرامي في تحدي مشيئة القدر المحكوم.

أما ميدوزا صاحبة الأسطورة الإغريقية القديمة، ذات العيون التي ما إن نظر إليها إنسان إلا وتحول إلى حجر، فقد وظفها الشاعر رمزا للتحجر والقسوة، وهذا لا يخرج عن الأساس الأسطوري، فالقصيدة عبّرت عن أنا شعرية، تبحث عن ذاتهـــا، مأزومة منهكة القوى، وسط واقع مهزوم، وحزن عميـــق نـــاتج عـــن ذات مفعمـــة بالجراح، والخيبة، والانكسار أمام واقع متحجر:"عيناك كعيني – ميـــدوزا - . . . وأنا طفل منسيٌ في مستنقع هذا العالم . . . أبحث عن معنى لحياتي".

ويمضي النص: [1]

يا طير الشؤم،
تطير، تُحلِّق، ترجع مهزوماً لا تحمل
حتى ورقة زيتونٍ خضراء!
أضرع للآلهة بأن يتحوّل لونك من
هذا اللون العذريّ إلى اللون
الأسود
فالبحر بعينيّ غدا أسود!
والعالم أسود!
من يعطيني أملا أعطيه حياتي؟
* * *
يزداد جمال العالم حين أراك تحلّق تحت
سماءٍ صافيةٍ إلا من عالم عشق ومحبّة
فليتبخّر هذا البحر من الموت!
ولترجع كلّ بحار الدنيا،
فالعالم من غير الإنسان كمقبرةٍ فرعونية
لكن؟
لا تقتل أبداً،

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:487.

لا تغدر أبداً بصديقك!

لا تكره أحداً!

لا تتلصص!

لا تسرق أحداً، لا تزني، لا تخدع، كيف؟

يبدو أن الشاعر مسكون بالهم الوطني، وقادر على التماهي، والانصهار مع ذات الشعب وقضاياه، فهو عميق الإحساس والتفاعل مع ما يواجه الإنسان من محن وأحزان مختلفة، وما لحق به جراء الاستغلال والغدر والمكر، وأمور أومأت إليه بنهاية الحياة، وأوحت له بمشاهدة المأساة، وعلامات الهزيمة والانكسار:"تطير، تحلق، ترجع مهزوما لا تحمل حتى ورقة زيتون خضراء"، وتولّدت في نفسه الرغبة الشديدة الملحة في المضي بحثا عن ذات الطفل (طفل المخيم):"يزداد جمال العالم حين أراك تحلق تحت سماء صافية إلا من عالم عشق ومحبة".

فالشاعر بقناع أوديب، جعلهم يعيدون تشكيل الوطن الذي اتُّخِذَ صورة مثالية، مصورين حياة شعب محروم من شروط الحياة الإنسانية المألوفة في ظل نكبة، تدل على وحشية الاحتلال وإرهابه، وتفضح صراع الإنسان مع قوى الاستبداد والظلم في المجتمع المعاصر، لذلك يبين الشاعر أن طريق كل من أوديب وطفل المخيم، طريق صعب محفوف بالقهر والخوف، وهذه هي الشخصية الأسطورية الساخطة على الوضع، والثائرة على الواقع المزري، ثم يقول: [1]

أمّي وَلَدَتني من زبد البحر!

قَدَري أن أتزوج أمّي!

أن أمضي في عشقي لا أتراجع!

أن أحمل لعنة هذا العالم بين عيوني!

حتى ترحل روحي نحو مدار آخر!

كي يبعث حبٌّ آخر!

لن أقدر أن أتراجع؟

---

1 . رضوان، الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"، ص:489.

ويوظف الشاعر عز الدين المناصرة، القناع في قصيدته (أبو محجن الثقفي أثناء تجواله)، توظيفا فنيا رائعا، بحيث لا يعيد الشاعر سرد الأحداث أو أعمال الشخصية نفسها، بل يقوم بتحطيم الحدث وإعادة بنائه لإتمام الإيحاء الذي يريد أن يصل للمتلقي ببراعة واضحة، حين يقول: (1)

يُعادُ (أبو محجن الثَّقَفيُّ) إلى سجنه، كالعبيد
ويحمِّلُ تاريخَ عصيانهِ في الحقائب،
تُكتبُ عنه التقاريرُ،
يُمنع من شمّ عطر الورودْ
نقرّر كيف اغتيال هويّتهِ في صباحٍ جَليدْ
يُعاد إلى كهفهِ بالقيودْ
تُحاصرهُ الشائعاتُ، ويُسألُ عند الحدودْ

ويمضي النص:

تدحرجتُ من رمل وادي الغضا، وطُردتُ من السفحِ،
صرتُ خليعاً، أطارد أذناب شيخ القبيلةِ،
تجّارها العائدينْ
تدحرجتُ في واحةٍ،همتُ يوماً بغزلانها النافرات من الصائدينْ
إذا جُعتُ آكُلُ رأس سميري
أو اشتقتُ للكأس، أذبحُ صاحبَ حانتنا المُقْفِرَةْ
أجوب البلاد، أسامر فيها، مغاورها، وحقول الذُرَة
محروقةٌ سُفُني ... لأنني بركانْ
مجبولة مُدُني ... بالقهر والحرمان.
سمعتُ النساء يقلن لها: أطلقيهِ،

---

1 . المناصرة، عز الدين، 2005، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ص:385.

ففي وجهه توبةٌ كصلاةِ الرسولْ
رأيت وحوش البراري تصيح: إذا تاب فلتُطْلقيهِ،
ففي صدرهِ عنبٌ من جبال الخليلْ
أنا من أقام صروحاً من الشعر عن عنبٍ للمديحْ
أنا من رأى، قبل أن يفعل الآخرونْ
أعود إلى منزلي في الصباح الصبوحْ
وليس لنا منزلٌ، غير هذا الصفيح
أنامُ على دِكَّةِ الفقر، في رأس هذا الفضاء الجميلْ
أعاقر خمر الرفاق، أنام إلى مطلع الفجر،
أبكي بكاء الكهولْ
أُعاتب هذا القتيل.
وأبقى هنا لاهثاً، باحثاً عن سيوف العشيرةِ،
في غبشِ الليلِ قرب ينابيع وادي الصدأْ
تدفّقَ سيلُ الخطاب على منبر الشعراء، فقالوا: نَعَمْ
كلاب العشيرة قالتْ: لَعَمْ.
سمعتُ الرصاص على ورق الطاولةْ
سمعتُ البلابل تشدو، بلا وَتَرٍ أوْ نَغَمْ
ففكّي وثاقي، ولم أَذُق الخمر، فكّي وثاقي، اقبليني
رصاصُ العقارب فوق جبيني
حِرابُ الأقاربِ، مغروزةٌ في عيوني.
- وحين تقولين: رملُ البلاد، جبالُ البلاد، مدائنُها
زيّنتْ خصرها ... وأضاءت وجودي
أعود لسجني – أعاهدك الله – فكّي قيودي!!

تقوم القصيدة كلها على قناع تاريخي معروف، وهو الفارس أبو محجن الثقفي، الذي زعموا بأنه يجاهر بدعوة السوء، ويدعو إليها على الملأ، وإن كانوا لم يروه عيانا، فدافع الفتى عن نفسه، وحاول أن يتبرأ مما نسبوه إليه، ولكن القائد سعد

بن أبي وقاص أخذ بكلام من شهدوا عليه، وأمر به فزُجّ في أسفل الحصن مقيدا مغلولا، وهنا تبدأ الحادثة التي تناولها الشاعر، عندما دارت المعركة في نفس اليوم بين العرب والفرس (معركة القادسية)، وكان صليل السيوف، وهتاف الجنود ينتهي إلى سمع الفتى من نافذة سجنه، فأثار ذلك في نفسه النخوة والحميّة، حتى قامت (سلمى) زوجة سعد بفك قيوده ليشارك في القتال، ثم يعود إلى سجنه، على إثر وعده لها بالرجوع إلى قيوده مرّة أخرى، ذلك هو أبو محجن الثقفي الذي كان موضع إكبار، وحديث الجنود في ذلك اليوم، ثم صار حديث التاريخ من بعده، لذلك فقد وظف الشاعر الحادثة والشخصية في بنية القصيدة، للإيحاء بمعاناة الشعب الفلسطيني، الذي توحّد في القصيدة مع أبي محجن الثقفي، الذي تعب كما الشعب الفلسطيني تعب من القيود والترحال.

وقد ألبس الشاعر المناصرة الإنسان الفلسطيني قناع أبي محجن الثقفي، الذي ترفض قيادات الأمة السماح له بالمشاركة في تحديد مصيره، فتضيّق عليه عواصم الأمة كلها، وتعيده إلى وطنه مقيدا بالسلاسل، وفي كل مكان تكتب عنه التقارير، ويخشى أبو محجن المعاصر الفلسطيني اغتيال هويته:"تكتب عنه التقارير . . . يمنع من شم عطر الأحبة . . . ثم اغتيال هويته في صباح جليد . . . يعاد إلى أرضه بالقيود"، حتى صار بلا وطن، ولم يجد من يعينه في مأساته، فقد أصبح مشردا بلا هوية ولا انتماء ولا أعوان:"وطُردت من السفح . . . صرت خليعا . . أطارد أذناب شيخ القبيلة. . . تجارها العائدين".

وإذا صمّم أبو محجن الثقفي التمرد على القائد، والتوسل إلى زوجه بكل الوسائل لتفك قيوده، ويشارك في الحرب:"سمعتُ النساء يقلن لها أطلقيه ففي وجهه توبة كصلاة الرسول . . . رأيت وحوش البراري تصيح . . . إذا تاب فلتطلقيه".

يصمم كذلك أبو محجن الفلسطيني المعاصر، على أن يأخذ زمام المبادرة في فكّ وثاقه، والعودة إلى المنزل:"أعود إلى منزلي في الصباح الصبوح . . . ليس لي منزل غير هذا الصفيح"، ثم يعود باحثا عن سيوف العشيرة قرب ينابيع وادي الصدأ، ولكن تتدفق عليه خطابات الشعراء بدل السيوف، ويدرك أن الحل بيده:"فكي وثاقي ... فكي وثاقي اقبليني رصاص العقارب فوق جبيني"، ويعاهدها بعد تحرير

البلاد وتزيين خصرها، بأن يعود إلى قيوده:"وحين تقولين: رمل البلاد . . . جبال البلاد . . . زيّنت خصرها . . . وأضاءت وجودي . . . أعود لسجني. أعاهد الله".

مما سبق، نخلص إلى أن الشاعر، يستغل من القناع التاريخي جانب السجن، وتجربته المرتبطة بتجربة الإنسان الفلسطيني المعاصر المقيّد والمشرد، الذي خُلع من وطنه، وكان أبو محجن الثقفي البؤرة الأساسية في القصيدة كلها.

وفي قصيدة (أيوب الفلسطيني)، للشاعر حيدر محمود، فقد ألبس الشاعر قصة الفتى الفلسطيني قناع أيوب - عليه السلام -، ومرة أخرى ألبس قصته قناع يوسف - عليه السلام -، والقناع الأول ليأخذ الفلسطيني الصبر عن النبي أيوب – عليه السلام - ، وأما النبي الكريم يوسف – عليه السلام – والذي خذله إخوته، يكرر الشاعر ذات المشهد والحكاية في صور الخذلان من القريب، وهو الفتى الذي كان يعيش سعيدا ولم يكن يتوقع أن تسلّمه الأيام إلى خذلان القريب.

وفي هذه القصيدة يلجأ الشاعر إلى أسلوب (تمزيق القناع)، "والذي يعود لعجز الشاعر نفسه عن أن يبقي صوته بعيدا عن السطح الخارجي للنص، أو لعجزه عن تطويع التجربة المستعان بها، لتؤدي التجربة دون أن يضطر لاستخدام صوته الخاص، فيمزق صوته المباشر القناع، أي الستارة التي اختبأ خلفها، ويعلن لنا ما أراد أن يكمل به الموقف الذي قصّر القناع عن ملئه، أو قصّر عن تطويع صوت القناع لحمله، فيخاطبنا بصوته المباشر".[1]

يحدثنا الشاعر هنا عن الفتى الفلسطيني أيوب، الذي اختبأت حكايته خلف شخصية أيوب التاريخية الدينية، فيقول: [2]

وكان أيوب (يا ما كان)
أغنيةً
على شفاه الحيارى،
والمساكينِ

1 . الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"، ص:165.

2 . محمود، حيدر، 1990، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمّان، عمّان، ص:71.

وكانَ
نجمةَ صبحِ الذاهبينَ إلى
نفوسِهِم
ليريحوها من الطّينِ . .
ويمسحوا الهُونَ، عنها،
بعدما رَسَفَت
بهِ . . زماناً . .
وما أقساهُ من هُونِ

ثم تختبئ حكايته خلف شخصية يوسف التاريخية الدينية، ووظفها للتعبير عن همومه الفكرية والوطنية، هو وغيره من أبناء وطنه، الذين عانوا ما عانوا من آلام الغربة، والنفي والتشرد والحرمان من أرض الوطن، ثم يقول: [1]

لكنَّ أَيوب . . .
مطلوبٌ لإخوتِهِ . .
من بعد أن دوَّخوا
نقعَ الميادينِ
شدّوا أعنّةَ دبّاباتِهِم،
ومَشَوا،
(على مواجعهِ)
مَشيَ الشياطِينِ!
كلُّ المنافي . . عليهِ،
فَهي تُسلِمُهُ
منها، إليها، سجيناً، غيرَ مسجونِ!
إن أَفلَتَ الصَّدرُ،
من سهم العِدى . . فَلَهُ

1 . محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:72.

في الظهرِ، من أهلهِ،
مليونُ سكّينِ!
كأنّه لم يكن يوماً،
أخا أحدٍ . .
منِهُم !!

وشخصية كل من أيوب ويوسف – عليهما السلام – يمكن أن تكونا نموذجا لحكاية كل فلسطيني عانى وظُلم، وتألم وحُرم، وبقي وما زال صابرا، وهي شخصيات عرضها الشاعر بسردية ودراما، مكّنته من إحكام المسافة اللازمة لحضور صوت القناع، وغياب صوت الشاعر المباشر، عندما يقول: (1)

أحاولُ الفهمَ:
هذا السُّوقُ أتعبني . .
وحيّرتني اضطراباتُ الموازينِ!
هل صاحبي . . صاحبي!
(من ذا يجاوبني . .)
وهل عدوّي . . عدوّي؟!
(من سيُفتيني)
وكيف أعرفُ: سكّيناً ستذبحُني
وكيف أعرف سكّيناً
ستحميني . . ؟!
أحاول الفهمَ: لكن لا يُطاوعُني
عقلي . . فأبكي عليهِ،
ثُمّ أبكيني!!
يا صبر أيّوبَ . .
صبّرني على زَمَنٍ

1 . محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ص:73.

تجاوَزَت حدَّها، فيه، قرابيني!

إن أجدبت في مكانٍ،

قيل لعنتُه . . حلَّت

وإن أخصَبَت،

راحوا وخلّوني

إنّي لأُعلنُ: أنّ الأرضَ عاقلةٌ

وليس ينقذُها . . .

غيرُ المجانينِ . . . !

فيا بحارَ دمائي،

أغرقني سُفُني

وأَحرقي الأرضَ، يا نارَ الشرايينِ . .

وعبّر الشاعر من خلال تلك الشخصيات عن المراحل التي مرّ بها الفلسطيني، وتحدث عن معاناته من الشتات والغربة، وعن آلام الفلسطيني من إخوته العرب.

ونخلص إلى أن الشاعر في هذه القصيدة، قنّع أيوب الفلسطيني بالأحداث المرتبطة بتجربة كل من أيوب ويوسف – عليهما السلام -، فاستحضر بعض الأحداث الدالة، التي تطور التجربة المعاصرة، وتضفي عليها ملامح من التجربة المعروفة لشخصية أيوب ويوسف – عليهما السلام، ولم يبق الشاعر أسير دلالات تلك الأحداث، بل تصرّف بها إلى الحد الذي يخدم التجربة المعاصرة، بغض النظر إن كان الحدث قد انحرف عن الدلالة الماضية أو وافقها.

وفي قصيدته (مرثية لتأبط شرا)، يستحضر الشاعر حيدر محمود شخصية من التراث، بما تمثله من قيم الرجولة والشهامة وتحدي الخطوب، وهي قيم بحاجة إليها العصر المضطرب، حيث يقول: [1]

جسدي واحدٌ .. والسكاكين مختلفة

1 . محمود، حيدر، 1986، ديوان من أقوال الشاهد الأخير، دار كتابكم، ص:89.

وأنا لست من مازن
فاستبيحوا الذي تستبيحونه
واذبحوني على مهل .. وانثروني على الأرصفة
لن يطالبكم بدمي أحدٌ
لن يحاربكم .. أحدٌ

والشاعر في هذه القصيدة، يتقنّع بشخصية (تأبط شــرا)،[1] الحافلــة بالنــشاط والحركة والاضطراب، إلا أنها في القصيدة عبّرت عن الضعف والانخــذال أمــام أصحاب المصالح والقوى المتنفذة، لتنقل صورة الواقع المعاصر، فقد وقف وحيــدا معزولا، لن يطالب بدمه أحد:"واذبحوني على مهل .. وانثروني على الأرصــفة .. لن يطالبكم بدمي أحد.. لن يحاربكم أحد"، مما سهّل عليهم أن ينالوا منه.

ثم يمضي النص: [2]

فالصعاليك بعد اكتشاف الدم الأسود استسلموا
للقبائل .. واستبدلوا الجمر ،بالخمر ،واختلفوا
أي قافية يمتطون إلى صاحب الأمر .
والخيل هاجعة.. أو مضاجعة.. أو مراجعة..
والمروءات مستنكفة!

فالشاعر جعل شخصية تأبط شرا تعيش في زماننا المعاصر، ليشاهد التــشرد والقهر، والوحوش الضارية والسباع الكاسرة من بني الإنسان، ولأنّه أحسّ أننا بأمسّ الحاجة إلى مجتمع صعلوكي، متمرد على الظلم والاستبداد، ليغار وينهــب ويــسلب

---

1 . "أحد شعراء الصعاليك المشهورين، وهم جماعة من شواذ العرب الفقراء، كــانوا يغيــرون على البدو والحضر، وهم يمتازون بالشجاعة والصبر وسرعة العدو، واتسمت حياة تــأبط شرا بالاضطراب، جعلت منه شخصا متمردا على واقعه، ثائرا علــى نفــسه؛ لأن حياتــه مملوءة بالقتال والغزو والمجازفات".

2 . محمود، ديوان من أقوال الشاهد الأخير، ص:90.

ويطعم الجياع والمشردين، والأيتام والأرامل، ويحتضن الباحثين عن لقمة العـــيش، ثم يقول: [1]

كان نبض يدي شمعةً في الظلام
تنثر الدفءَ في الطرقات وتمسحُ حزن
العيون التي لا تنام

لكنه ينتهي رافضا الظلم، وواعدا بالثورة على الواقع المتمرد، والقوى التـــي تحاول أن تُعِيقَهُ عن أداء رسالته الشعرية، عندما قال: [2]

لغتي ــ زعتري الجبليّ ــ أنا قادمٌ..
"أتأبط شري".. لأدخلَ في رئتي الراعفة
فامنحيني هواءك كي أتنفس..
للأرض رائحة الموت..
والناس.. كالجثث التالفة !!
وامنحيني سماءك: أهرب على ظهرها
باشتعال القصيدة.. فهي إذا اشتعلت أحرقت
وإذا "أزفت".. مالها "كاشفة" !!
أيُها الزعترُ الجبليُّ البعيدُ..
لقد "أزفت".. باسمك "الآزفة" !!!

إذن الشاعر حيدر محمود يتأبط شرا في قصيدته، ويهدف من لبسه القناع لأن يتأبط ما يورد قومه موارد التهلكة، أو ما يفسد دينها ودنياهـــا، وذلـــك أن العـــصر الحاضر في ظل النظام العالمي الجديد، وهو عصر الشر المتأبط.

---

1 . محمود، ديوان من أقوال الشاهد الأخير، ص:91.

2 . المصدر نفسه، ص:91.

وفي اتخاذ (أبي عبد الله الصغير)،[1] آخر سلاطين الأندلس، قناعا للشاعر أمجد ناصر في قصيدته (مرتقى الأنفاس)، يضعنا وجها لوجه أمام حقيقة بارزة، وهي أن الشاعر أمجد ناصر، يواصل ما بدأه آخرون من حيث استدعاء النموذج الأندلسي في الشعر الحديث، للتعبير عن تفاعل الحاضر بالماضي، وتذكير المعاصرين ممن يقرؤون النص، بأنهم يعيشون حاضرهم بوصفه تاريخا سبق إنجازه، ويقول: [2]

صَعَّرتُ خدي لآلاءِ النَّهار
لا أقدِّمُ
ولا أؤخّرُ
تاركاً التباريحَ تُسلسُ قيادَ الأنفاسِ.
ما حاجتي، بعدُ، بالنظرِ
الغيابةُ تفي بوعودها
فألجُ المتاهةَ مشفوعاً بظلمتي.

الصورة التي رُسمت لأبي عبد الله الصغير، في كتب التاريخ والوثائق والمذكرات، هي صورة المستسلم الذي اشترى حريته بأوطان الآباء والأجداد، وأنّه نموذج للخائن الجبان، ولكن الشاعر في القصيدة أضفى عليه ملامح الإنسان المختلف عن ذلك، ويرى أن استسلام الأندلس شيء قررته الأقدار وفرضته الظروف، وقد شاءت أن تختاره ليسلّم بيده مفاتيح الوطن، حيث يقول: [3]

يا لخفّتي
الهواءُ يرفعُني حيث تخلو الفكرةُ
ويكون ما تبقى من الضوءِ كافياً

---

1 . "آخر ملوك الأندلس، الذي تنهد بقوة في هذا المكان، وطافت دموعه مودعا قصر الحمراء الذي سلمه بكامل محتوياته لإيزابيلا ملكة قشتالة وزوجها فرديناند ليون".

2 . ناصر، الأعمال الشعرية، ص:455.

3 . المصدر نفسه، ص:456.

لأرى ما دبَّرته يداي
الغياهبُ تتلو عليَّ
ويغمرني بهباتِهِ الهجرانُ

وهنا تناولت الجزء الموسوم بعنوان الأمير، ويتقنّع الشاعر بـأبي عبـد الله الصغير، وهو نموذج يستعيره الشاعر ليقول من خلاله ما يريد، ويبـوح بالأسـرار الخفية عن أبي عبد الله الصغير، عندما قال: [1]

أنا أبو عبدِ اللهِ المكنى بالصغيرِ، بكرُ
أمي ولدتُ تحت لَبدةِ الأسدِ
رايتي حمراءُ
ودليلي نهارٌ يميلُ
سلكتُ طرقاً مشاها أسلافٌ خطرون
بهمَّة دمٍ يطردُ دماً
ووصَلتُ إلى ما دالَ للقادمين

وباعتباره البؤرة التي تتجمع فيها خيوط العمل الأدبي، وتلتقـي أبعـاده فـي محور مركزي، فهو يتجاوز التوديع إلى محاكمة ذاتية لنفسه، فمنذ تـسلّمه الرايـة الحمراء والسقوط آخذ بالظهور، ومصيره قد تهيأ من قبل أن يتسلّم المُلك، فيقول: [2]

عشتُ النَّهارَ الغالبَ في عِبَرٍ ارتجزها مصيري
وفاجأتني بصورتي على الدراهم وأنّى وَجدتُ
طيفي جالساً على النمارق أنكرتُه فلم أكن من نودي
به كنتُ شقيقَ المساءِ أستدرجُ طفولتي من متاعِ
القوةِ إلى معجزةٍ تتمرأى في الظلالِ.

وخلاصة القول في هذا السياق، إن معظم العـرب الـذين يـزورون هـذه الحواضر، هم من الباكين على الأطلال، الأمر الذي يصعب التحقق منه، فما بقـي

1 . ناصر، الأعمال الشعرية، ص:457.

2 . المصدر نفسه، ص:458.

من الأندلس العربية أطلال رائعة، ولعل البكاء ينجم عن ماض عربي جميل، مقابل حاضر مقيت لا يردع عدوا ولا يسرّ صديقا، وقصيدة مرتقى الأنفاس بالرغم من أنها قصيدة طويلة، إلا أنّ بناءها القائم على تجزئة النص لمراحل، وهي (توديع غرناطة، ومشيئة الأفول، والنهاية مرتقى الأنفاس) متساندة في حبكة درامية، تنتقل فيها صورة القناع من حركة إلى حركة أخرى تصاعدية باتجاه الخاتمة.

من كل ما تقدّم، نخلص إلى أن القناع، إحدى الأدوات الفنية، التي استخدمها الشاعر العربي بعامة والأردني بخاصة، في التعبير عن قضايا العصر، داخل القصيدة ذات البنية الدرامية، وذلك للتوافق بين آراء الشخصيات ومواقفها في الماضي، ومواقف الكاتب المعاصر، الذي قاد للإفادة من الشخصية التاريخية كقناع فني، يعبّر من خلاله عن شيء من الهموم والقضايا، والتي يُقصد منها تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون، والتعبير عما يعانونه من محن اجتماعية، من خلال تقديم البطل النموذجي، ولكن ليس صوابا أن يُسقط الشاعر كل أفكاره وطموحه ورؤاه، التي هي وليدة عصر جديد، وعالم مغاير على تلك الشخصيات، بل استغلال ما فيها من طاقات وظلال ومعان لتخدم تجربته الشعرية، أو يعمد الشاعر أحيانا إلى خلق شخصية جديدة، يجعلها تتقمص خواطره ومشاكله ونوازعه، وتجسّد حياته وتجربته.

2.4 الدراما عند الشاعر:

حقق الشعراء المعاصرون نقلة نوعية في تشكيل الكتابة الدرامية العربية، بوعي تاريخي أملته طبيعة التحولات التي عرفها الوطن العربي، وقد حققوا تطورا فنيا لافتا على مستوى التجربة والأداء، وهذا التطور الفني ينطوي على مؤشرات، تدل على تطور نفسي وفكري مواكب، من شأنه أن يضيء زوايا كثيرة من زوايا التجربة الشعرية.

ولا شك أيضا أن هذا التطور كان يتلقى دعمه المستمر من عقلية شعرية شبكيّة، تكونت لدى الشاعر، وتتّجه نَحوَ خلق الصورة الكلية، أو الحالة العامة في القصيدة، وبالتالي لا تأتي الصور التعبيرية من الجهة اللغوية أو البلاغية فقط، وإنّما

صارت تتولد بطرائق سرديّة، وبوسائل غير بلاغية مألوفة، هي أقرب إلى بلاغة السرد والدراما منها إلى بلاغة الشعر والعروض.(1)

وعبر هذا المسار الفني، بدأ الحس الدرامي يتعزّز ويقوى في المخيلة الفنية، بل أصبحت الوسائل البلاغية التقليدية، غير قادرة على فرض مقولاتها التعبيرية والجمالية والبنائية، ومن هنا حدثت النقلة النوعية في التعبير، وفي بنية القصيدة الحرّة، بحيث وضعت الشاعر أمام عهد تعبيري درامي، يشكل مرحلة فنية وتعبيرية مفضلة لدى معظم رواد الشعر الحر، يتضمن بداية حداثة جديدة في الإحساس والمواقف والأحداث، لغتها هي لغة الدراما، ولا شك أن ثورة القصيدة الحرة عبر مسيرتها الطويلة وتجددها على مدى سنوات الخمسينيات والسنوات اللاحقة، ساعد على أن تكون القصيدة درامية، ولدت على أرض الواقع، ونمت وتطورت في زحم الحركة التاريخية الشاملة للمجتمع.(2)

وبذلك ترتقي المخيلة الفنية إلى مستوى الواقع الحداثي والثوري، ويغدو الشعر موقفا، يتحول الشاعر المنفي والشاعر المحاصر والشاعر المضطهد إلى صور شعرية درامية، تؤسس لثقافة واقعية جديدة، ترتبط بالواقع، وبوعي جديد للواقع، وعندما تصبح الصورة موقفا، لا مجرد تعبيرا ذاتيا فقط، تتحول القصيدة برمتها أو التجربة كلها إلى تشكيل صوري لهذا الموقف، وفضاء واسع يتجدد فيه الأفق التعبيري والوجداني باستمرار.(3)

ومما يعطي الحس الدرامي في القصيدة الحرة، أنّه تحول إلى معاناة معقّدة، معاناة الذات مع الآخر، ومع عذاب المعرفة، ومن الطبيعي أن هذا الحس الدرامي، بهذه السعة والكثافة، كان لا بدّ أن يتّسع للمعاناة الجماعية، وأنّه يعبّر عنها تعبيرا

---

1 . لعكاش، عزيز، 2010، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط:1، ص:6.

2 . المصدر نفسه، ص:7.

3 . المصدر نفسه، ص:7.

شاملا، وبذلك تنمو رؤية الشاعر عبر ارتباطها بهذا العناء العام،[1] وهو تغيّر مهم، ساهم في نقل القصيدة من مناجاة الذات إلى مناجاة الآخر والتحاور معه.[2]

وللوقوف على البنية الدرامية عند الشاعر، لا بدّ من البحث عنها من خلال النماذج الشعرية التي تمثلها، والأشكال الفرعية التي تنبثق منها، لأنّه يحكمها منطق التّشظّي والتقطّع وكثافة الرسائل المتدفقة، وشظايا الرموز في الأشكال البنائية المعقدة، وعبر هذا المنطق، تتطور العلاقات الفنية والتعبيرية في القصيدة، من بساطة الأشكال الدرامية القائمة على بساطة التعبير والتصوير وأحادية الصوت، إلى كثافة الأشكال القائمة على رمزية العلاقات والصور، لأن العلاقات الصورية في القصيدة الدرامية، أعقد من تلك العلاقات الصورية التي نجدها في القصيدة الغنائية، ولهذا تميل الأشكال الدرامية عموما إلى التعقيد والتركيب في البناء والتصوير، بينما تميل الأشكال الغنائية إلى البساطة والوضوح. [3]

وانطلاقا من هذا، فإن التشكيل الدرامي في القصيدة، يضعك منذ البداية وجها لوجه أمام ثقافة التشكيل والتعقيد، ويصبح التشكيل الدرامي هو الأداة التعبيرية القادرة على التعامل مع المعقد والمركب تعبيرا وبناء، وتدفع هذه الثقافة الدرامية بالقصيدة إلى انفتاح أكثر على المعارف والفنون الأخرى، وإلى أن أصبحت الدرامية صورة مجزية ومتعددة التقنيات والوسائط.[4]

وتجدر الإشارة، إلى أن الشاعر لا يعمد عمدا لأن يكون شعره ذا نزعة درامية، فالعمد في مثل هذه الحالة، خليق بأن يقتل الشعر واللغة معا، وإنما يكون للغة الشعر هذه الخاصية، لأن الدافع الأول للكتابة يحمل في ثناياه بذورا درامية،

---

1 . لعكاش، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص:9.

2 . الجيار، مدحت، 2008، الدراما في شعر صلاح عبد الصبور "بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية"، مجلة فصول، العدد:73، ص:144.

3 . لعكاش، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص:10.

4 . المصدر نفسه، ص:10.

ولأن منطق الشاعر النفسي بعامة - إن جاز التعبير - مركب تركيبا دراميا، بل لعل تصور الشاعر للّغة - كما هي مستقرة في ذهنه - هو تصور درامي.

ويظهر البناء الدرامي ببطء في مرحلة فنية معينة، ثم يحقق وجوده بقوة في مرحلة أخرى، ويبرز عند الشاعر الواحد بدرجات مختلفة، فتتكامل وتتجاور، ثم تتمايز، ولكنها لا تخرج - في الغالب - على النهج الدرامي العام، وهذا يعني أن الشاعر يحقق تطورا معتبرا داخل هذا النهج، ولكنه يتقدم غالبا إلى الأمام، ويكون لهذا التقدم الفني والتعبيري، دلالة على تطور التجربة الشعرية عند الشاعر، ويصبح التعبير الدرامي في هذه الحالة، وسيلة مفضلة في الصياغة الفنية للقصيدة الشعرية الحرة، فينسحب الشاعر ويختفي السارد، ونجد أنفسنا أمام المشهد، أو في قلب الحدث، نرى الأشخاص وهم يتحركون أو يتحاورون.[1]

وهذا أن الشاعر هنا لا يعبر عن عواطفه وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة، كما هو الشأن في التشكيل الغنائي، لأن درامية التعبير في القصيدة، تعني في حقيقتها التعبير الموضوعي لا الذاتي، بحيث ينسحب الشاعر من الموقف، ولا يشارك مباشرة في إدارة الحوار بين الشخصيات، يتركها تتحاور أو تتصارع، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من شخصيات القصيدة، دون أن تطغى عليها كما في القصيدة الغنائية.[2]

ويمكن أن يكون التشكيل الدرامي أداة تعبيرية، تتيح للشاعر التعبير عن التجارب الذاتية، مثل التشكيل الغنائي، وبهذا تتقارب الطريقتان التعبيريتان الغنائية والدرامية، وبذلك يسقط الرأي الشائع والمألوف، من أن التشكيل الدرامي هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن الموقف العام، وهذا التقارب التعبيري والبنائي، يجسّد رغبة الشعراء في التجديد والبحث عن أفضل الأشكال والصور، وقادت هذه الرغبة القوية في إثراء التجربة الشعرية بشكل عام، من خلال انفتاحها على أدوات التعبير الدرامي في مرحلة مبكرة، من مثل وسائل التعبير الدرامي كالسرد والمونولوج،

1 . لعكاش، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص:12,11.

2 . المصدر نفسه، ص:12.

وبعض مكونات البناء الدرامي، من شخصيات وحدث وصــراع، بالإضـــافة إلـــى التوظيف الرمزي والأسطوري.[1]

وفي هذه الدراسة، يتبين أن البناء الدرامي يتغلغل في أعماق القصيدة عنــد بعض الشعراء الأردنيين، فقد كانوا يميلون إلى توظيف العناصر السردية في معظم قصائدهم الدرامية، "حيث تقوم هذه العناصر بوظيفة تعبيرية وبنائية في الوقت نفسه، وهذه الحركة البنائية تكون بسيطة ومركبة، وتتابعية وتدريجية وخطية، حينما تــسير القصيدة في شيء من التتابع والتدرج، أما حينما تخفت الدرجة السردية في القصيدة فإن حركتها الشعورية والبنائية تأخذ مسارا رأسيا، طبقا لحركة الوجدان وتطــورات الموقف والتجربة، وهي في حركتها الخطية الأفقية الممتدة، أم في حركتها الرأســية المتغيرة، يكون التشكيل الدرامي في الحالتين إما بسيطا أو معقدا".[2]

كما لجأوا إلى التعبير عن بعض المضامين التي أصبحت مطروحــة علـــى الصعيد الاجتماعي، كمضامين القلق والحيرة والاغتراب، والتي اجتاحــت الــشاعر المعاصر بطريقة درامية، بعيدة عن التقريرية المباشرة، لإحداث توازن مستمر بـــين العالم القديم والعالم الجديد، لاحتواء تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى، التي تكوّن تاريخنا المعاصر، وتمتد هذه الصورة الدرامية إلى عـــالم الــنفس الإنــسانية، لتجسّد أدق الانفعالات التي تعتري الإنسان في حالات نفسية معينـــة، كتلــك التـــي عبّرت عنها قصيدة (الخوف)، للشاعر محمود فضيل التل، ويتحقق منهـــا التعبيـــر الدرامي البسيط، وعنوانها تصوير للضياع والتشرد والتمزق، الذي عاشه الــشاعر: [3]

وحدي أسير على الطريق
مع الأوهام تخدعني

---

1 . لعكاش، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص:25.

2 . المصدر نفسه، ص:12.

3 . التل، محمود فضيل، 1985، ديوان نداء للغد الآتي، جمعية عمال المطابع، عمان- الأردن، ط:1، ص:25.

وكل مخاوف الإنسان تلحقني
وتتبعني
وتطرد ما يطمئنني
وتُسلمني إلى الخوف
أخاف الماضي والحاضر
أخاف القادم المجهول
يفزعني ويقلقني
ويملأ خافقي رعبا
أتابع رحلتي وحدي
أُصادف قسوة الأهوال
وعند قرارة الوادي
وعند جداول الأنهار ترعبني
كأن خريرها أفعى
لتلدغني فتقتلني
أسير فلا يصاحبني سوى ظلي
فيفزعني

لا شك أن الأداء الدرامي في هذه القصيدة، يعتمد على العنصر السردي في توظيف فنيات الحوار، والحديث الذاتي، وبالانفتاح الشعري والتعبيري، فاكتسبت القصيدة عناصر بنائية جديدة، تسهم في تعميق الدلالة، والاعتماد على تقنية ضمير المتكلم.

أما في قصيدة (حوارية الغريب)، للشاعر إبراهيم نصر الله، والذي يمتلك طاقة تجريبية هائلة في خلق أشكال فنية جديدة، ويتّضح ذلك من خلال تصوير مشهد واقعي درامي، للفتى السوداني عازف الجيتار (علي عيد)، فيقول:[1]

ولدٌ أسمرٌ

1 . نصر الله، الأعمال الشعرية، ص:313.

ونحيلٌ مثلَ يديَّ أُمي
عينانِ مشرَّدتانِ
سنونو يتنقلُ بينَ الماءِ وبين النار
دمٌ يكتسحُ الغيمةَ فيكونُ الإعصار
وغزالٌ يشربُ صمتَ الليلِ الراعشِ.. تتبعهُ الأنهار
طعنتُهُ الأُولى.. رحلتُهُ.. ابتدأت من حُمّى الأوتار
وعليٌّ يشبهُ أغنيةً
ابتكرت مزماراً.. وفضاءً..
فرمتها الشرطةُ بالأسفارِ
خطىً تتعثرُ

البطل في القصيدة، يقدمه الشاعر بهذه الصورة الوصفية السردية الحزينة: "ولد أسمر، ونحيل، وعينان مشردتان"، ثم يمضي النص في عرض المشاهد الوصفية: "سنونو يتنقل، ودم يكتسح الغيمة، وغزال يشرب صمت الليل، والطعنة الأولى، وابتكار المزمار، والشرطة والأسفار، وكلها خطى تتعثر"، وهذه المشاهد بقدر ما تكون ضرورية لتسليط الضوء على بعض المواقف، بمقدار ما تكون مطورة للحدث الدرامي في القصيدة، وهو الأمل المقموع، والذي يتطلب المضي نحو الأمام، حيث يقول:[1]

- مدنٌ تتعثرُ!
ولدٌ أسمرُ
تصحو
ما زالَ القيثارُ.. وبعض أغاني الدَّم على شفتيك
تصحو..
في أقصى القلبِ تماماً
شجرٌ يعدو..

---

1 . نصر الله، الأعمال الشعرية، ص:320.

سُحُبٌ تعدو..
لكنَّ الغربَةَ والبوليسَ وصمتَ الظلِّ
وكلَّ الكلِّ
عليك
تعبرُ عينيكَ الشمسُ.. حديثٌ لم يبدأ

جاء الوصف في القصيدة مواكبا لتقدم السرد، حتى صارت الدرجة السردية في القصيدة، والدرجة التصويرية فيها متماثلتين، كل أدى وظيفته، وملقيا على القصيدة شيئا من الجمال الفني.

وفي قصيدته (راية القلب)، نجد الشاعر إبراهيم نصر الله الحقيقي، الذي يصارع الموت ويغلبه، وليس من المستغرب أن يحاصر الموت فكر الشاعر وقلبه، وهو يشهد النكبات المتتالية التي ألمّت بالشعب الفلسطيني، والتي كان من مخلفاتها الموت الفردي والجماعي، وقد شكل إطارا غامضا للتعامل معه بدءا من حكاية قابيل وهابيل، حتى مذابح صبرا وشاتيلا والخروج من بيروت، وكل شيء انفجر دفعة واحدة ما إن كُتِبت الأبيات الأولى، فيقول: (1)

سأبدأُ هذا الصباحَ
وأهتفُ:
عِمتَ ظلاما
خطايَ تعودُ إليكَ كأني
خرجتُ هنالكَ من صمتِ رحمِكَ
سأبدأُ هذا الصباحَ وأنسى مرورَكَ فيَّ
وأنسى أفاعي خطاكَ التي تَعبرُ الدّمَ
أنا خارجُ الأسودِ المترامي على سطحِ هذي القبور
أنا داخلُ الزنبقِ المُتصاعدِ
من ظلّنا نحوَ عشبٍ ودور

1 . نصر الله، الأعمال الشعرية، ص:565.

أنا خارجُ الداخلِ المتفجِّرِ
من جسدي هاربٌ
ولكنني الآن أمضي إليكَ.. وأبعُدُ عني
فمن يُوقِفُ الآن خطوي لأسحبَ روحي بعيدا

ويمضي النص:

تَشهيتَني عندما كنتُ طفلاً
ركضتَ معي
وقاسَمتَني شعلةَ الفرحِ الأخضرِ
الحُلمَ
حتى إذا ما سألتُ.. اندفعتَ
وقاسَمتَني دهشتي وسؤالي
ابتعد
أنا الطفلُ
والزهرُ لم يبلغِ الثامنة!

* * *

كيف غافلتَ آدمَ
كيف تسللتَ برداً إلى صدرِ حواءَ
هل شعلةُ الحبِّ بينهما انطفأت
فأقمتَ هنالكَ في نُطفَةٍ..
وذبحتَ البداياتِ من سرِّها
ورفعتَ الظلام
وأصبحتَ يا موتُ ظلّيهما
فكيفَ قطعتَ أناشيدنا
كيف باغتَّ "تموزَ"
كيف تخفيتَ في ثوب أفعى
وغرَّبت "جلجامشَ البابليّ" عن الغدِ.. والخطوةِ القادمة

وقوّضتَ أسوارَ "أورَ" لتُصبحَ يا موتُ من بعدها عاصمة؟!!

إن المشهد الدرامي المعقّد في شعر إبراهيم نصر الله، هو مشهد الموت الذي حوّله إلى صورة درامية مأساوية، وينشأ الحس الدرامي في الصور الشعرية، التي تنقل إلينا الرغبة الدفينة الرابضة في أعماق الشاعر، الرغبة في الحياة، عندما تكررت "ابتعد"، والحنين إلى الطفولة البريئة رغم المعاناة، وكل ذلك عن طريق الرمز والأسطورة، التي يوظفها الشاعر، ليتولد هذا التشكيل الدرامي المشبع بالإحساس الفاجع من الموت.

وفي هذه القصيدة، حضر الموت الشخصي والموت العام، حضر الحب وحضرت المجزرة، حضر عوليس، وعمر بن الخطاب ورحلة النبي - عليه السلام - إلى يثرب، وكان الحوار مع الموت صراعا، عندما يقول: [1]

قالَ: ألقاكَ في البحر

قلتُ: ألقاكَ في البحر

قلتُ يا بحرُ نَسِّق رماحَكَ، قد أقبلَ الموتُ

يا موتُ عُد

هنا الكائناتُ أتت رضعت من حليبِ جموحي

ولم يكُ في الأرضِ قَبلَكَ حقد

قلتُ: فلتكن الحربُ يا موتُ فلتكن الحربُ

قالَ: أنا الجَزرُ

قلتُ: أنا المد

وينهي الشاعر قصيدته الطويلة بنهاية أكيدة، وهي أن الموت قدر محتوم، يأتي على غير توقع لأي إنسان، فيأخذه وينقاد الشخص المختار دون أي اعتراض، فلم يعد الموت هو الذي يُخيف الشاعر، وإنما حالة الموات التي أخذت تسيطر وتزعج وتُخيف، وأخذ الموت يتراءى للشاعر في صور متعددة، يتآلف معها ويتصادق حتى غدا يأنس إليه ويجالسه، ويستدعيه إليه للحوار، فالشاعر هنا ينفتح

---

1 . نصر الله، الأعمال الشعرية، ص:576,575.

أكثر على فنيات التعبير الدرامي، وأصبح يميل إلى توظيف الحوار وتعدد الأصوات والسرد والوصف، إلى جانب الإفادة من معطيات الرمز والأسطورة، وبذلك تطــور التشكيل الدرامي من حدث درامي بسيط إلى حدث معقّد، ينمو ويتطور بصيغ جديدة، وفي كل حالة نفسية للشاعر، ينمو ويتشكل الحدث بدرجة تعبيرية ســردية متغيــرة، حتى يكتمل التشكيل الفني الكلي للقصيدة.

وقصيدة الشاعر محمود الشلبي (أجيئك محترسا من نبضي)، يمكن أن تكــون نموذجا بارزا وممثلا للبناء الدرامي البسيط، لأنها ذات بناء سردي قائم على حركــة أفقية ممتدة في اتجاه واحد، وتعتمد العنصر الحكائي، بحيث يطغى عليهــا ضــمير المتكلم، ومن خلاله يضعنا الشاعر في مواجهة الحدث العاطفي والوجداني، فيقول:[(1)]

ها هُنا أستميحُ المليحةَ عُذراً...
لأقبسَ من شمعةِ القلبِ،
ما طَرَّزَتهُ اليدان
وأمنحُها صَفوَةَ القولِ
أستنزفُ الوَعدَ،
كي يُثمِرَ الوعدُ لوزاً.... وخَوخاً...
على هضباتِ المكان.
ماثلاً في عروقِ الزمان.
ليس في جيب هذا القميصِ
سوى قلبيَ المستفيضِ بأندائه
باتجاهاتهِ بين جمرِ الملذاتِ
والثلجُ يسقطُ في داخلي
مثلَ ريشِ الجناح

لا شك أن الشاعر عبّر عن هذه التجربة الوجدانية الذاتية الخالية من التــوتر والصراع في حركة سردية، تخلق علاقة بين الواقع والمثال، وتجربة الحب لا تزال

1 . الشلبي، الأعمال الشعرية، ص:383.

باقية وستبقى، لأنها الخيط الذي تنشأ عنه العلاقات الاجتماعية، وتصل ما بينه وبين الآخرين.

لاحظنا أن الأشكال التعبيرية الدرامية، تمثل مساحة معتبرة تتّسع وتضيق في الخريطة الشعرية الأردنية، من العام (1967م - 2000م)، وتميّز معظم إنتاجهم الشعري بالبساطة في التجربة والتصوير، وانفتاحها على أفق جديد في قراءة الأداء الفني الدرامي بمستوياته التعبيرية البسيطة والمعقّدة، ويعود إلى الوعي الدرامي الذي نشأ في وقت مبكر، عمل على تغذية الطرائق التعبيرية في عرض التجربة الفنية، التي يقترض الشعراء وسائلها البنائية وعناصرها من مختلف الفنون والمعارف.

3.4 الدراما عند المتلقي:

تُعَدُّ مسألة التّلقي من المسائل الملحّة على دارسي الشعر العربي الحديث، لأنّ الكثير من هذا الشعر يوصف بالإبهام والغموض، وكذلك الأمر لأي عمل أدبي، بحيث يتوقف البعد الجمالي للإبداع الأدبي، على مدى قدرة المتلقي في فهم واستيعاب العمل الذي بين يديه، والمتلقي إما أن يكون قارئا أو مستمعا أو مشاهدا.

وهذا الالتباس والغموض في شعر الحداثة، من أهم مسوغات القراءة التأويلية، القادرة بامتياز على مقاربته وفهمه، والداعية إلى استعمال التأويل كمنهج واستراتيجية لتلقيه، أما المسوغ الآخر هو تطور التأويل إلى أحدث نظرية في القراءة والنقد، وهي (نظرية التلقي) عند أبرز ممثليها (ياوس وإيزر)، ومع التحول في الدراسة النقدية، من دراسة معنى المؤلف، الذي أصبح يمثل بؤرة نظرية التلقي عند ياوس وغيره من النقاد الذين اهتموا بالقراءة وبالقارئ.(1)

ومن حيث تلقي القصيدة، التي هي الجسر الكتابي بين المرسل والمستقبل، ينشد المتلقي بأن يكون الشعر تعبيرا عن أشواقه وأمانيه، ويجد الشاعر في هذا البوح راحة، لأنه يحتاج إلى من يشاركه تجربته الشعورية، والى من يحمل معه ما

---

1 . عبو، عبد القادر، 2007، التلقي بين غموض النص وآليات التأويل "الشعر العربي المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، ع:440، ص54.

أحسّ به، ومهما كان أصل الإبداع الفني، والمراحل التي يمر بها غامضا معقدا، فإن للفن في أشكاله كافة رسالة واضحة، وهي التبليغ والتوصيل، ومن هنا يحضر المتلقي في كل عمل أدبي ينشئه الأديب، وكان من غير المتخيل أن ينهض أي عمل أدبي من غير ثلاثة أركان رئيسة وهي: المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، أي المؤلف، والنص، والمتلقي، ولا يتخيل أن يضع الشاعر في حسبانه متلقيا معينا، لأنه عندها سيكتب لنفسه فقط.[1]

أما من حيث المتن الشعري الحداثي، وخاصة الشعر الدرامي، فتقود الدراسات التي قرأت هذا المتن من الشعر، إلى أن مجمل الدراسات سعت إلى: "فهم النص أولا، وذلك عن طريق تفكيك بنياته، والقبض على مدلولاته المضمرة، غير أنها رأت في آلية التأويل أسلم طريق للوصول إلى لملمة شتات المعنى والموقف والرؤية، فكانت القراءة التأويلية هي القادرة على انتظار المؤجل والإحاطة بالملتبس، والدوران في الاحتمال تلو الاحتمال حتى تحقيق الوصول إلى النواة المركزية، واختراق سطح النص وسبر أغواره، وقد حقق الشعر المعاصر بامتياز هذه السمة من ناحية غموضه الفني والإيجابي، وحقق استدعاء هذه القراءة التأويلية، والتي تمثل آلية في فهم ما غمض من الحياة".[2]

والنص الدرامي الجديد، لم يعد تعبيرا عما يجري في ذهن مؤلفه، بل صار نصا يتجدد ومصيره بتأويله بعد تلقيه من طرف المتلقي، كذلك يظل النص الدرامي، مشروع عرض مسرحي مفتوح على كل الاحتمالات، التي يسهم المتلقي المبدع في إكمال صيغه وإبداع مكوناته.[3]

---

1 . قصّاب، وليد، 1999، الشعر والمتلقي، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ع:17، ص:135.

2 . عبو، التلقي بين غموض النص وآليات التأويل "الشعر العربي المعاصر"، ص54.

3 . زيدان، عبد الرحمن، 2008، الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية، مجلة فصول، ع:73، ص:22.

فثمة إشكالية ذات ارتباط وثيق بلغة الشعر الحديث، تقوم على فهـم الـسياق الترميزي عند الشاعر، وما يحدثه الرمز من إعاقة في الاسـتقبال والتأويـل، وقـد تعددت الحقول التي عاد الشعراء إليها في سعيهم لاستحضار رمـوزهم، فبعـضها مستمد من التاريخ، وبعضها من الحقل الأسطوري، وبعضها من الحقل الديني، ومنه ما هو مبتدع من الرمز اللغوي المتداول.[1]

ونتحدث هنا من حيث توظيف الرمز والأسطورة في القصيدة الدرامية، التي عملت على تكثيف المعنى إلى درجة الإبهام والغموض، مما أحدث تشوشا في ذائقة القراء، الذين لم تكن لديهم خلفية معرفية لدلالـة هـذه الأسـاطير المتنوعـة فـي مصادرها.

وقد تعددت الأسئلة حول طبيعة هذا التوظيف الجديد، وهذه العودة إلى الفكر الإنساني في تراثه القديم وثقافته العالمية، فشاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعـوّض بها عما يريد تجاوزه، ولعلّه أحسّ أن في استعمال الأسطورة شيئا من هذا؛ بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ويحدّ من سقوطها فـي المباشرة والوضوح.

ونستشف من خلال هذه العودة إلى المخزون الأسطوري من قِبـل الـشاعر المعاصر، ذلك التغيّر الذي طرأ على التفكير الشعري، وعلى طبيعة الشعر في رؤيا الشعراء، ونظرتهم إلى طرق التعبير ولغته، حيث قام الـشاعر بإسـقاط الرمـوز الأسطورية وظلالها على الواقع، وعلى معاناته، وعلى تجربته الشعورية، كما ذكرنا سابقا،[2] مما أغنى التجربة الشعرية، وأضفى عليها كثافة الإيحاء، ويشير عز الدين إسماعيل إلى هذا التحول وهذا الانعطاف إلى الرمز الأسطوري، إذ إنّ الـشعر لـم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر، غيـر أنّ جمالية الأسطورة تكمن في طريقة توظيفها ودمجها في تبنيـات الـنص الـشعري،

---

1 . الرواشدة، سامح، 2001، إشكالية التلقي والتأويل، جمعية عمال المطابع، عمان- الأردن، ط:1، ص:71.

2 . انظر: ص:132.

ويجعل القارئ باحثا في أعماق النص مؤولا دلالاته، أما إذا اختلّت عملية التوظيف لهذا العنصر الفني، عندها تبقى النصوص في دائرة التعمية والتعقيد، الذي يفسد تركيبة النص، مما يفسد عملية التلقي، وجعل النص يتيما مطرودا من مملكة الشعر؛ بسبب هذه الطريقة الفجة والسطحية والمبتذلة في استدعاء العنصر الأسطوري، وحشوه في بناء النص.[1]

ويجنح بعض الشعراء إلى التزيّد من الرموز في شعرهم، ويصبح نصه ميدانا لاستعراض ثقافته مما يقود إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، ويضيء الفضاء النصي الذي يضيئه كل رمز من الرموز، ويطفئ إشعاع الرمز لانتهاء فاعليته، بسبب إشعاع الرمز المجاور له،[2] كما وجدنا عند الشاعر إبراهيم نصر الله، في قصيدته (راية القلب).

وقد يسبب استدعاء الأسطورة والتقنع بها في القصيدة الدرامية، صعوبة في تلقيها عند كثير من القراء، الذين لا يملكون خلفية معرفية بالأسطورة ورموزها ومصادرها، ومن هنا يتوزع قراء الشعر الحداثي، والدرامي خاصة إلى مستويات في عملية الفهم والتذوق، مما أدى إلى حدوث الشرخ في التلقي بين الشاعر كمبدع ومرسل، والقارئ الذي وقف حائرا ومرتبكا ونافرا في بعض الأحيان، من هذه النصوص المثقلة بالإشارات الأسطورية.[3]

وقد يضطر بعض الشعراء إلى تفسير الرموز في حاشية النص، بسبب غرابتها على المتلقي، وحتى لا تُحدث الشرخ بينه وبين المتلقي، الذي يقف حائرا من هذه النصوص، ويجدر الإشارة إلى أنّ بعض هذه الرموز قد لا تحتاج إلى تفسير، لأنها معروفة عند معظم المتلقين.

وما دمنا نتحرك في فضاء الشعرية العربية في تجربتها الجديدة، ممثلة في الشعر الأردني الدرامي، فإنّ هذا النص مفتوح على تعدد القراءات والتلقيات، نظرا

---

1 . عبو، التلقي بين غموض النص وآليات التأويل "الشعر العربي المعاصر"، ص51.

2 . الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص:71.

3 . عبو، التلقي بين غموض النص وآليات التأويل "الشعر العربي المعاصر"، ص51.

لبنيته الجمالية وبلاغته الكتابية المتسعة لعناصر متعـــددة، مـــن صـــراع وحـــوار وشخصيات وغيرها من العناصر والأساليب الدرامية، بحيث تشكل جسد النص فيه، وهذا المبرر الوحيد الذي جعل القارئ يمتلك شرعية تأويل النص، وجعـــل الـــنص يتجدد بتجدد قراءاته وقرائه.

الخاتمة:

وبعد أن تمت هذه الدراسة، فلا بدّ لي من أن أخرج ببعض النتائج التي تمثل صُلب هذه الدراسة، وهي بمثابة الثمرة التي يجنيها الباحث بعد الدراسة المضنية، والبحث الشاق، وكل ذلك من شأنه أن يؤدي إلى مجموعة النتائج والاستنتاجات، التي آمل أن تكون ذات فائدة لطلبة العلم، والباحثين عن المعرفة.

لقد وجدت في هذه الدراسة أن كلمة (الدراما) كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظا لا معنى، ومعناها اليوناني هو (الفعل)، وكانت تطلق على كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو المضمون، أو هي شكل من أشكال الفن، قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، فإذن الدراما هي المسرح، وكان المسرح شعريا، ونشأ في اليونان من المظاهر المتعددة لاحتفالات ديونيزوس رب الخصب والنماء، ومن تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة، وقيامه بدور القائد في أثناء الإنشاد، وكما اقتصر إنشاد الشعر على شاعر واحد، وقد سُمّي بالدراما الشعرية أو المسرحية الشعرية، التي تنتمي إلى حقل المسرح على الرغم من أن مادتها هي الشعر.

ومن الطبيعي أن يكون لهذا الفن جذور عربية متأصلة للتاريخ المسجّل حول تاريخ المسرح العربي، بدءا بيعقوب صنوع، ثم القباني، ومرورا بهاني صنوبر وغيرهم من رواد المسرح في الوطن العربي والأردن، وخاصة أن المسرح لم يُعرف إلا بعد الحرب العالمية الأولى، عندما قدّم الكاهن أنطون الحيحي مسرحية قام على إخراجها وتمثيلها مع نفر من هواة المسرح، حتى تمكّن مسرح البدايات من إرساء قواعد ثابتة للفن المسرحي، في وقت لم تكن مقومات تكنولوجيا المسرح موجودة.

ودخل مفهوم هذا الفن على الشعر، وأصبح يسمى بالشعر المسرحي، أو الشعر الدرامي، والذي هو محط دراستنا في هذا البحث،فهو شكل من أشكال الفن الأدبي، وقائم على تصور الشاعر لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة وتتبادل الحوار فيما بينها داخل القصيدة، وهذا أن الشعر الدرامي، شعر

تمثيلي حركي، يُكتب به الحوار ويُلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية، وكأنها تمثّل على خشبة المسرح، مما يدفع إلى الكشف عن قيمة بصرية داخـل كلمـات القـصيدة، وصورها وتفاعلاتها مع الفضاء والمعنى والوجود.

فقد اتجهت القصيدة العربية الحديثة اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء فـي مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني، ونتيجة لطبيعـة الرؤيـة الشعرية في القصيدة الحديثة من ناحية، ولتنـوع الأدوات الفنيـة التـي يـستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفردا خاصا من ناحية أخيرة، أصبح بناء هذه القـصيدة على قدر من التركيب والتعقيد، يقتضي من قارئها نوعا من الثقافة الأدبيـة والفنيـة الواسعة.

وقد بدا في هذا الشعر نزوع نحو توظيف التراث أو اسـتلهامه فـي بنـاء المعنى، وشغف بالصورة والرمز، وميل إلى الغموض، ومبالغة في استخدام منـاهج الحداثة والتجريب الأجنبية، والتأثر بتجارب الشعراء العرب والأجانب، ووجدنا ذلك عند مجموعة من الشعراء الأردنيين المعاصرين، أمثال: عـز الـدين المناصـرة، ومحمد القيسي، وإبراهيم نصر الله، ومحمود الشلبي، ومحمود فضيل التل، ومحمـد ضمرة، ومحمد مقدادي، ومحمد لافي، بالإضافة إلى عبد الله رضـوان، وحكمـت النوايسة، وأمجد ناصر، وحيدر محمود، وإبراهيم خليل، وخالد محادين.

وقد اقتصرت الدراسة على هؤلاء الشعراء؛ كونهم الأكثر كتابـة للقـصيدة الدرامية، وللفترة المحددة من العام (1967ــــ2000)م.

ويظهر من خلال دراسة النماذج التي تم اختيارها مـن دواويـن الـشعراء المذكورين، احتواؤها على بعض وسائل القصيدة الجديدة وعناصرها الجديدة، والتي تمثلت في الصورة، والحوار، والحدث، والموضوع، ويستطيع الـدارس أن يتبـين واقع توظيف هذه العناصر في القصيدة ذات البنية الدرامية، لما فيها من حداثة.

كما اتجه هؤلاء الشعراء إلى الإفادة من البنية المسرحية في بعض تجاربهم، سعيا وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميـق التجربـة وإكـسابها

مساحة زمنية ومكانية ورؤيوية أبعد مما تكتسبه من خلال الطرح التقليدي، ومن هذه التكنيكات المسرحية؛ تعدد الأصوات، والبناء المشهدي، والجوقة أو الكورس.

وقد كان في الشعر ميلٌ طبيعيٌّ إلى الدراما؛ لأن الشاعر يخاطب الآخــرين مباشرة حينا، وأحيانا بصورة غير مباشرة عندما يتحدث على لسان غيــره، وهــو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالشعر المنظوم، لــذا فقــد التفــت يستحــضر شخصيات تاريخية وتراثية وأسطورية من أماكن وأزمنة مختلفة، لتكون فاعلة داخل النص الشعري، وهذا هو " القناع الدرامي"، الذي وُجد منذ ظهور الشعر الــدرامي، وأنّ بداياته الأولى إنما تخلّقت في زحم النصوص الشعرية المسرحية، ومنه انتقــل إلى الشعر الحديث، ليعبّر عن لــون متقــدم مــن التوظيــف الــشعري للرمــوز والشخصيات، ويفصح عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه، وليكون خطوة متقدمة فـــي الفن الشعري.

المراجع

أبو حجلة، أميرة محمود، 1985، **في مسرح الكبار والصغار**، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط:1.

أبو لبن، زياد، 2006، **عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات**، دار اليازوري، عمان- الأردن، الطبعة العربية.

أحمد، فوزي فهمي، 1986، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2.

الأزرعي، سليمان، 1994، **دراسات في الشعر الأردني الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ج:1.

إسماعيل، عز الدين، 1981، **الشعر العربي المعاصر"قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**"، دار العودة، بيروت، ط:3.

إطيمش، محسن، 1982، **دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**"، دار الرشيد، العراق.

أنيس، إبراهيم، وآخرون، 1985، **المعجم الوسيط**، ج:1.

بدر، محمود إسماعيل، 1990، **مسرح الثمانينات الأردني "دراسة نقدية تطبيقية معاصرة**"، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1.

بغدادي، محمد، (د.ت)، **الشعر العربي في أزمة**، المحرر الثقافي لوكالة الصحافة العربية، متوفر عبر http://www.alyum7.com/save.php?cat=11&article=2094

ترحيني، فايز، 1988، **الدراما ومذاهب الأدب**، المؤسسة الجامعية، بغداد.

التل، محمود فضيل، 1985، **ديوان نداء للغد الآتي**، جمعية عمال المطابع، عمان- الأردن، ط:1.

التل، محمود فضيل، 2006، **مختارات شعرية**، دار ورد، الأردن، ط:1.

الجيار، مدحت، 2008، الدراما في شعر صلاح عبد الصبور "بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية"، **مجلة فصول**، العدد:73، ص95-115

خليل، إبراهيم، 1975، **الشعر المعاصر في الأردن"دراسة نقدية"**، مكتبة وزارة الخارجية، عمان- الأردن.

خليل، إبراهيم، 1984، **ديوان تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة**، دار آسيا، عمان- الأردن، ط:1.

خليل، إبراهيم، 1991، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1.

خياط، جلال، 1982، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، دار الرشيد، العراق.

داوسن (س.و)، 1980، **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت.

رشدي، رشاد، 2000، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1.

رضوان، عبد الله، 2001، **الأعمال الشعرية "شهقة من غبار"**، دار الكندي، عمان- الأردن.

الرواشدة، سامح، 1995، **القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"**، مطبعة كنعان، الأردن، ط:1.

الرواشدة، سامح، 2001، **إشكالية التلقي والتأويل**، جمعية عمال المطابع، عمان- الأردن، ط:1.

زايد، علي عشري، 1978، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة.

زيدان، عبد الرحمن، 2008، الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية، **مجلة فصول**، ع:73.

سرحان، سمير، 2000، **دراسات في الأدب المسرحي**، دار غريب، القاهرة.

سرميليان، ليون، ترجمة: فاضل ثامر، 1987، **بناء المشهد الروائي**، الثقافة الأجنبية، بغداد.

سويلم، أحمد،1998، **الأعمال الشعرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج:2.

شغيدل، كريم، 2002، **الشعر والفنون "دراسة في أنمــاط التــداخل"**، دار شــموع الثقافة، ليبيا، ط:1.

الشلبي، محمود، 2007، **الأعمال الشعرية**، جامعــة البلقــاء التطبيقيــة، الــسلط- الأردن، ط:1.

شمّا، عبد اللطيف، 2008، **الجهود النسويّة المسرحية**، وزارة الثقافــة، عمــان- الأردن، ط:1.

صليحة، نهاد، 1986، **المسرح بين الفن والفكر**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

ضمرة، محمد، 1999، **ديوان كأنه فرحي**، دار الكرمل، عمان- الأردن، ط:1.

طوقان، فواز أحمد، 1985، **الحركة الشعرية في الأردن**، منشورات شقير وعكشة، عمان- الأردن، ط:1.

عبد الفتاح، كاميليا، 2007، القصيدة **العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنيــة الفكرية والفنية"**، دار المطبوعات الجامعية، السعودية.

عبو، عبد القادر، 2007، **التلقي بين غموض النص وآليات التأويل "الشعر العربي المعاصر"**، مجلة الموقف الأدبي، ع:440.

العشري، جلال، 1991، **المسرح فن وتاريخ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عطية، أحمد محمد، 1993، **أزمة المسرح العربي "كتاب قضايا عربية في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العربي"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1.

العلاق، علي جعفر، 1987، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة "دراسة في قصيدة الحرب"، **مجلة فصول**، المجلد:السابع، العدد:الأول والثاني، ص73-102.

علي، عبد الرضا، 1995، **دراسات في الشعر العربي المعاصر "القناع، التوليــف، الأصول"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:1.

فضل، صلاح، 1998، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء، القاهرة.

قصّاب، وليد، 1999، **الشعر والمتلقي**، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربيــة، ع:17.

قطامي، سمير، 1993، **الشعر في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان.

القيسي، محمد، 1987، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

الكندي، محمد علي، 2003، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي"**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط:1.

لافي، عادل، 2002، **أوراق بيضاء من تاريخ المسرح الأردني** 1918-1960، وزارة الثقافة، عمان- الأردن.

لافي، محمد، 1993، **ديوان مقفّى بالرّماة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

لعكاش، عزيز، 2010، **مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة**، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط:1.

لوبوك، بيرسي ترجمة: عبد الستار جواد، 2000، **صنعة الرواية**، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط:2.

المجالي، حسن مطلب، 2003، **أثر الفنون في الشعر العربي الحديث: السرد، الدراما، الفن التشكيلي**، رسالة جامعية غير منشورة، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

محادين، خالد، 1990، **الأعمال الشعرية**، مديرية المكتبات والوثائق الوطنية، عمان- الأردن.

محمود، حيدر، 1986، **ديوان من أقوال الشاهد الأخير**، دار كتابكم.

محمود، حيدر، 1990، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مكتبة عمّان، عمّان.

محمود، حيدر، 2002، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

مصطفى، فائق، 1990، **في ذاكرة المسرح العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1.

مقدادي، محمد، 1995، **ديوان حقول الليلك**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1.

المناصرة، عز الدين، 2005، **الأعمال الشعرية**، دار مجدلاوي، عمان- الأردن.

المناصرة، عز الدين، 2005، **الأعمال الشعرية**، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ج:2.

مندور، محمد، 1999، **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما**، دار نهضة مصر.

المصلح، أحمد، 2004، **الشعر الحديث في الأردن "تجليات المرئي ودلالة الرؤية"**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط:1.

منصور، خيري، 2006، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

الموسى، خليل، 2003، **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ناصر، أمجد، 2002، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

النجار، عبد الفتاح، 1990، التجديد **في الشعر الأردني من العام** 1950-1978، دار ابن رشد، عمان- الأردن، ط:1.

النجار، عبد الفتاح، 1998، **حركة الشعر الحر في الأردن من العام** 1979 - 1992، مركز النجار، عمان- الأردن، ط:1.

نصر الله، إبراهيم، 1994، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط:1.

النوايسة، حكمت، 1994، **ديوان عزف على أوتار خارجية**، وزارة الثقافة، عمان- الأردن.

وهبة، مجدي، وكامل المهندس، 1984، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2.

اليافي، نعيم، 2008، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، دار صفحات، دمشق.

المعلومات الشخصية

الاسم: دينا عارف المرايات

الكلية: الآداب

التخصص: اللغة العربية

السنة: 2012

البريد الإلكتروني: abd656@yahoo.com